人文科学译丛 · 主编 汪民安 张云鹏

Béla Tarr, le temps d'après

Jacques Rancière



贝拉·塔尔：之后的时间

〔法〕雅克·朗西埃 著

尉光吉 译

河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

Béla Tarr, le temps d'après

Jacques Rancière

贝拉·塔尔：之后的时间

〔法〕雅克·朗西埃 著

尉光吉 译

河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

图书在版编目（CIP）数据

贝拉·塔尔：之后的时间 /（法）雅克·朗西埃著；
尉光吉译．—郑州：河南大学出版社，2017.4
ISBN 978-7-5649-2823-0

Ⅰ.①贝… Ⅱ.①雅… ②尉… Ⅲ.①电影评论—匈
牙利－现代 Ⅳ.①J905.515

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 097393 号

豫著许可备字 -2016-A-0381

贝拉·塔尔：之后的时间
著　　者　[法]雅克·朗西埃
译　　者　尉光吉
责任编辑　李冬梅　刘淑颖
责任校对　乐华
封面设计　周伟伟

出　版　河南大学出版社
地址：河南省开封市明伦街85号　邮编：475001
电话：0378−2825001（营销部）　网址：www.hupress.com
制　作　北京大观世纪文化传播有限公司
印　刷　河南瑞之光印刷股份有限公司
版　次　2017年8月第1版　　印　次　2017年8月第1次印刷
开　本　787mm×1092mm　1/32　　印　张　4
字　数　43千字　　定　价　35.00元

目录

一、之后的时间

同家人在一起的夜晚。电视上，一个解说员概述官方版本的人类历史（histoire：故事）。有过原始人、封建主义和资本主义。明天会是共产主义。目前，社会主义正为共产主义铺垫道路，因此，它并且必须同它的对手，资本主义，做艰苦的斗争。

这是20世纪70年代末匈牙利的官方时间：一个带有明确定义的阶段与使命的线性时间。《积木人生》（*Rapports préfabriqués*）里的父亲为他的儿子转达这些教诲。他没有说自己的想法。但对观众而言，有一件事是肯定的：不论是父亲的行为，还是叙事的安排，都没有把这个时间模式作为其

标准。的确，在电影开头的几分钟里，我们看见他离开妻儿，而不顾妻子的泪水，甚至不回答她问自己为何离开的问题。表面上看，他已经回来了，或者还没有离开。而这个行动的展开远远地偏离了时代和使命的官方秩序。接着前面的段落，他和他的负责监管发电站的同事们在有轮子的办公椅上进行了一场即兴的足球赛。然后，我们看到他在一个游泳池的门口，在工厂烟囱的阴影下，抛开自己的妻儿，走去和一个朋友说话，后者认为，当一个人再也不能把天上的云和工厂里的烟分开的时候，他就该走了。

“我们的时间已经逝去”，当他的妻子在理发师的风罩下回忆那标志了其青春之幸福岁月的欢闹的舞蹈时光时，她这样评论道。接下来在餐馆的舞会上的事情证明了这一点，在那里，她的丈夫把她留下独自喝酒，却邀请另一个女人跳舞，或同一群男性合唱队重复怀旧的副歌：圣灵降临节枯萎的玫瑰或被风吹走的秋叶。之后，电影把我们带回到片头之前，宣告了丈夫的离去和离去

的原因：通过到海外工作来赚大钱的可能。或许，一年内买一辆汽车；两年内，一栋房子。妻子徒劳地用团聚的幸福来反对丈夫的消费主义梦想：他还是会离开，正如我们知道的，因为我们已经看到他离开。就我们自己而言，我们徒然地相信离别的不可撤销。在被抛弃的妻子流泪的特写镜头之后，电影，没有任何的过渡，转向了一个商店的长镜头，在那里，夫妇俩又在一起，获得了一台具有十八种程序的洗衣机。最后的镜头表明他们坐在一辆卡车的平台上，身旁是他们新兴繁荣的这第一个象征。

1981 年上映的《积木人生》是贝拉·塔尔的第三部电影，它被拍摄并导演于社会主义的匈牙利。叙事的展开已然指向一个巨大的差距，即官方的生产和管理计划，与生活时间的现实，与年轻一代男男女女的期待、渴望、幻灭之间的巨大差距。这两种时间性之间的张力不仅用年轻的贝拉·塔尔自己所允许的现在与未来的官方版本，指示了它们之间的裂隙，它同样允许人们对电影



“他们坐在一辆卡车的平台上，身旁是他们新兴繁荣的这第一个象征。”

制作者作品的时间发展进行了一种再次的思考。贝拉·塔尔的作品（œuvre）一般被划分为两个主要的时期：首先是愤怒的年轻导演的作品，他同社会主义匈牙利的社会问题做斗争，想要撼动官僚体制的日常程序，并质疑传统的做法：保守主义、自我主义、男性统治、对异类的排斥。其次是成熟的电影，伴随着苏联体制的崩溃及其幻灭的资本主义结局，那时，对市场的责难已经取代了对国家的责难：在越来越黑暗的影片里，政治被还原为操控，社会的承诺被还原为一场骗局，而集体被还原为一个野蛮的群落。从一个时期到另一个时期，从一个世界到另一个世界，场面调度（mise en scène）的风格似乎也发生了完全的改变。年轻的电影制作者的愤怒被转达为一台手持摄影机的唐突的运动，它在一个紧绷的空间中从一个身体跃向另一个身体，并尽其可能地贴近面孔，以仔细地查看他们的表情。成熟的电影制作者的悲观主义流露于漫长的段落镜头，它们探索着那些在孤独中自我封闭的个体周围的空洞景深。

但贝拉·塔尔一再告诉我们：在他的作品里，没有一个社会电影的时期和一个形而上学与形式主义电影的时期。他拍摄的总是同一种影片，他讲述的总是同一个现实；他只是每每进行了更深一点的探索而已。从第一部影片到最后一部影片，故事总是关于一个被打破的承诺，一场回到了出发点的旅程。《居巢》（*Le Nid familial*）向我们展示了年轻的夫妻，拉西和艾伦，徒劳地围着售房处，希望得到一间公寓，好让他们逃离父母家令人窒息的氛围。《都灵之马》（*Le Cheval de Turin*）向我们展示了一对父女，他们在一天清晨收拾自己微薄的财产，以离开贫瘠的土地。但越过同一个地平线（我们看见他们在那背后消失），他们再次进入视野，朝相反的方向走去，回到了房子里，卸下那天早上收拾好的东西。两者的差别恰恰在于，任何的解释都没有价值：不再有任何迟钝的官僚体制，不再有一位暴虐的继父封堵了通往应许之幸福的道路。迫使个体离开并把他们再次送回家的，是同一个被风刮过的景象。从社会到宇宙的

转变，导演情愿这样讲。但这个宇宙不是纯粹静观的世界。它是一个绝对现实的世界，绝对物质的世界，被剥夺了一切让纯粹感官迟钝的东西，正如只有电影能给它提供的。

对贝拉·塔尔来说，问题不是发送一个关于幻觉之终结的讯息，最终也不是发送一个变成关于世界之终结的讯息。问题只是拍摄“美丽的影像”(belles images)。影像之美从不是一个目的。它只是对一种忠诚的回报，即忠诚于人们想要表达的现实，忠诚于人们在表达现实的过程中所采用的手段。贝拉·塔尔从未停止对两个极其简单之观念的推敲。他关注的是：给出人们生活之现实的可能最精确的表达。他是一位完全致力于其艺术的电影制作者。电影是一种关于可感之物的艺术。不只是关于可见之物。因为1989年以后，他的所有电影都是黑白电影，因为沉默在这些电影中发挥了越来越大的作用，据说，他想要把电影带回其沉默的本源。但沉默的电影不是一种关于沉默的艺术。它的原型是符号语言。沉默只在

有声电影中具有切实的威力，这得益于沉默给出了摒弃符号语言的可能性，给出了让面孔通过扭转其秘密所需的时间——而不是指示情感的表情——来说话的可能性。贝拉·塔尔的影像从一开始就和声音紧密相关：从早期电影的喧哗中，浮现了人物的抱怨，无趣小调的歌词开动了身体，而情感被置于脸上；后来，在悲惨酒馆的凄凉冷漠中，一个手风琴师让众人的身体发狂，继而，手风琴柔和的乐音静静地陪伴着他们被毁坏了的梦想；风雨的嘈杂带走了词语和梦想，把它们丢弃在水坑中，那里有群狗抖落自身的雨滴，或者，让它们飞旋着穿过街道，夹杂落叶和石屑。电影是关于影像和声音之时间的艺术，是一种发展运动的艺术，这种运动在一个空间里建立了身体之间的关系。它不是一种无言的艺术。但它也不是关于叙述和描写之言语的艺术。它是一种展示身体的艺术，身体通过言说的行动，通过言语对其施加影响的那一方式，在其他的身体中表达自己。

存在着两种有关言语的伟大艺术。一种是文

学，它描述我们看不见的东西：它所想象的事物之表象和虚构的人物的感受。另一种是修辞，它通过激发行动的动机，或提前概述行动的结果，来催促行动。它们分别以自身的方式使用另一种艺术。修辞从文学中借用必要的色彩，使承诺变得更为可感，使行动变得更加可信。而文学乐于从词语的承诺和抵触行动的现实之间的裂隙中，精心打造故事。正是在这样的裂隙里，富有行动精神的虚构作品找到了其主导的原型。在如是的虚构中，对骗人之承诺的谴责被呈现为鼓励，即鼓励人们为一个不同的未来而工作。如此的批判，有可能通过以自身的方式肯定未来被建构的官方剧本，而成为其同谋。但反过来，当它使这样的现实——被修辞之虚构所否认的现实——在我们眼前变得自主的时候，它就同一切讲述有待实现之目的和有待实施之手段的剧本拉开了一段距离。那么，这，就是愤怒的年轻导演如何成熟的：不是通过失去他们的幻觉，而是通过把他们衷心向往的现实，从那些期待和结局中释放出来，因为

它们将虚构的逻辑束缚于权力修辞学的时间图式。现实主义的本质——和人们从“社会主义的现实主义”的名下得知的教化程式相反——是同故事保持的距离，同故事的时间图式及其因果序列保持的距离。现实主义把持续的情境，和那些连在一起并依次发展的故事，对立起来。

这可以从那道把个体的生活现实和计划者及官僚分子的时间对立起来的细微裂隙开始。在20世纪70年代末的五年规划的国家里，一个愤怒的年轻艺术家能够工作于其中的狭窄的边缘就此得到了定义：要展示一些事情，它们不在规划者的视角和个体的生命经验之间顺利流转；它们不足以迅速地促进承诺之实现；它们在官僚分子的态度中证实了后者对有求于他们的人的苦难和期望并无充分的关心。这是权力体制在“解冻”时期退让给艺术家的空间。但为了利用这个给出的缺口，将故事之论述束缚于“问题”之暴露（“问题”的存在和领域已由计划者的权力所规定）的限制必须被打破。必须花更多必要的时间，在公

共休息室里阐明“年轻人的住房问题”，其中的“问题”被转述为暗讽、谴责、抱怨或挑衅——在狂欢节、酒吧或舞厅里，歌声中的承诺被空洞的眼神或紧张地摆弄玻璃杯的闲散的双手证明为虚假。必须召集一群非演员的演员，也就是这样的故事会在他们身上发生的人，即便事实上不是这样——男男女女被召集起来，不是为了表演这些情境，而是经历这些情境，从而把期待、厌倦和幻灭肉身化，其中，得到表达的正是他们自己的经验，任何一个社会主义个体的经验，并且，他们不是根据惯常的表述法则，而是通过言语、时间、空间、副歌、姿势和对象之间的关联来表达。

正是这样的相互交织构成了一个情境的现实，个体生活时间的现实。首先，它构成了一个双连画（diptyque）的部分（现实反对承诺），但不久，它会得到自为的思索；这些关联总会继续调动电影，而对它们的利用会要求对其才智、对其能力的愈发紧迫的开发，以赋予每一个词语其回响的空间，赋予每一种感官其发展的时间。故事要求

我们从各个情境中获取能够被嵌入一个因果图式的元素。但现实主义，就自身而言，要求我们更加深入地走进情境自身的内部，以把感觉、知觉和情绪的链条，向后扩展得更远，正是感觉、知觉和情绪让人性的动物成为了故事对之发生的存在者，成为了做出承诺、相信承诺或不再相信承诺的存在者。因此，情境面对的不再是时间的官方部署，而是其自身的内在界限：在那里，生活的时间和纯粹的重复相连，在那里，人的言语和姿态趋向于动物。

这两个内在的界限事实上标志了一个从1987年的《诅咒》(*Damnation*)开始，以2011年的《都灵之马》(贝拉·塔尔公开宣称这是他的最后一部电影)为巅峰的时期。但不要因此以为：他是一个跟随苏维埃体制的灾难讲述时间之终结的导演。之后的时间(le temps d'après)不是那些不再相信任何东西的人的忧郁而均质的时间。之后的时间是纯粹的物质事件的时间，凭此，信念会得到和维持它的生命一样长久的度量。

二、家庭故事

一切从一种日常的惯例开始，工作的惯例和家庭的惯例。在街上，一个女人的脚步敲打着人行道，惊扰了一些在落叶和废纸中啄食的母鸡。女人正回去工作。我们跟着她上了公交，接着到了肉类加工厂，她在那里取下香肠。但很快，事情就变得明朗起来：社会主义的生产和工人的集体不是主要的关注点——既不是《居巢》的人物关心的，也不是导演关心的。他，很快，也把镜头转向了出口：转向了我们所猜测的发薪日；转向了那些疲惫的、像冗长的表格一样纤瘦的面孔；转向了安检的仪式，那被默默承受的羞辱的惯例，特写镜头在警卫臂环的高度上框定了一只

被打开的包，它让我们感到了体制秩序和个体生活之间的一种纯粹容忍的关系。

我们发现艾伦回到了家——但可悲的是，那不是她自己的家。在我们听到她的声音前，摄影机展示了公公的圆脸，这些角色的主宰，并通过一个极端的特写，揭示了他们争吵的对象：公公没有得到他想要的汤，因为他的儿媳想要为她的一位被邀请过来的朋友做法式薄饼——而且，那是一个吉普赛人：这件事强调了艾伦及其女儿在丈夫一家的公寓里的生活，她住在那里，而丈夫远在军队里。事实证明，丈夫的归来不会解决任何事情。那只会增加戏剧性，把另一个个体添入这个已然拥挤的家，但它也是一只男性的耳朵，对父亲的谴责十分敏感：为什么艾伦没在姻亲家白住的同时积蓄任何的存款？在她宣称自己不得不加班的那些晚上，她在做什么？

居巢，一方面，不是一个人徒然梦想的自己的家，另一方面，也是这样的梦想在其中被熄灭的毒蛇的巢穴。不管人们通常怎么说，电影算不

上一个梦工厂。而艾伦所梦想的居巢，在一阵谈论一个人所等待之阳光的无趣歌声中，在一个旋转的吊船里，找到了其唯一的现实。导演把他的镜头极其自然地置于毒蛇巢穴的正中。一个太过拥挤的空间也是一个被框定、被浸透的空间，适合某种类型的效力：彼此贴近的身体，或处于一系列响亮的画外音当中的身体的有效力；变成箭头（摄影机的横向移动欣然地跟在箭头的轨迹之后）的词语的效力；特写镜头所拍摄的面孔（脸上逐渐增强的不安被镜头对准了）的效力。正是这样的框架把“住房问题”变成了一个无路可退的情境——也就是说，变成了一个电影摄影的情境。纵然愤怒的年轻导演猛烈抨击社会主义国家的失职，但为他提供题材的，并不是个体同政治集体及其国家化身的联系。毫无疑问，《异乡人》（*L'Outsider*）把我们带向了一种规训的委任和一种有关生产标准的谈论，但个体和官僚规范的联系不是导演的兴趣所在。因为它几乎不属于电影摄影：一个中性化的空间内，镜头和反拍镜头的简

单问题。电影的核心兴趣不是艾伦和供房雇员的对峙，后者向艾伦解释，如果她没有必要数量的贴息供自己生活两三年的话，那么，她每周过来申请一间公寓是没有用的。雇员表达了体制的冷酷逻辑。也就是说，他没有感情，没有伤人的权力。因此，他下一个礼拜要以同样的礼制来再次接待她。

伤人的、毁灭的东西，是《居巢》里感情的流通。它发生在个体之间，表现为不同世代和不同性别之间的冲突。《居巢》里暴虐的公公从未谈起共产主义。但他不断地谈到自己那一代人：他们辛苦工作，存钱，以便有更好的生活，追求一个人的声誉，好好抚养自己的孩子，知道限制他们的数量。然而虽然父亲教导儿子们，他也同他的儿子们分享男性的权力。正是这首先重重地压在艾伦及其他女人身上。当刚回家的年轻丈夫离开自己的妻子和孩子，同他的兄弟一起送吉普赛女人回去并在街角强暴她的时候，这问题就最为暴力地显露出来了。而身为卫道士的父亲也放纵

自己做出一些婚姻之外的轻率举动。但更多的时候，它体现在房子的分工上，妻子被认为应该为她的丈夫和孩子服务，而小酒馆本质上允许那里的男人在一杯啤酒过后享受他们的社交。“你全部的兴趣就是你的啤酒，还有同你的朋友们寻欢作乐”，《异乡人》中的卡塔对她的丈夫这样说，这也是《积木人生》里的妻子所怀有的抱怨。小餐馆是两性交战的另一个场所。妻子在假日的时候被带到那里，而镜头远远地对着她们。但如果摄影机的运动在舞台上的歌手和家庭餐桌之间延展，那只是为了赋予男性统治一种异样的色彩。只有男人在这个空间里自由地走动，只有他们唱起痴傻的副歌——“坠落的天使面色苍白 / 盗贼的国度不再有爱”或者“牡丹已经凋谢 / 我微笑的爱啊 / 我不该呼唤你 / 在冰天雪地”——仿佛这些谈论深爱之女人的言语，是他们自身之结盟的秘密准则，而妻子们等待着，整理自己的烫发或捧着空酒杯虚度时光。

所以，男性的权力组建了家庭剧的两个情感

空间：公寓的牢固画面（其中的摄影机在快速的移动中追随伤人词语的暴力）和小餐馆的松散画面（其中摄影机的更长的轨迹追随一种多愁善感的情绪，而这种情绪的享受是男人为他们自己预备的）。男性权力在家的幽闭（huis clos）中宣示自己，正如在户外的自由空间里。愤怒的年轻导演的电影所特别布置的就是内部与外部的这种联系。甚至《异乡人》——其中对吉普赛人的指涉和“新浪潮”的精神混合在了一起——这个题目所允诺的空间，似乎回应了《居巢》的结局，不论那是梦想的还是真实的结局。电影没有在家、夫妻及其永恒的受害者那里找到戏剧的动力，而是在一个不守常规的人身上，安德拉斯，他的脸——俯贴在小提琴上，有着卷曲的头发，迷醉的神态，基督一般的胡子——从一开始就紧紧抓住了我们。在一系列的犹豫不决（他被迫从医院走向工厂，从一个和自己生了孩子的女人走向另一个为了嫁给他而放弃所有情人的女人，并且只要一拿出自己的小提琴，他就会忘了一切）之后，

电影采取了一种飘忽不定的结构。人物——巴拉斯，一个因为用药过度，或许还因为悲伤在婚礼日去世的朋友；卡塔，妻子；克索特斯，兄弟——都以相同的方式出现：在小酒馆的桌边，仿佛凭空冒出来一样，在小提琴的两个曲调之间，或者在同这些人物的两次相遇之间：一个来自布达佩斯剧院的怀旧的酒鬼，一个相反地逃离了无人情味的首都的人，或一位专心谈论艺术家特权甚于关心自己艺术的画家。摄影机随安德拉斯和他的小提琴徘徊于一个吉普赛市场；它随脚踩轮式溜冰鞋的安德拉斯和他的兄弟旋转；它没有什么明显目的地跟随一位回家的老妇及其空荡荡的小推车；或者，它框定了某个女人的脸，她正留意我们不知道是什么的东西，或者，两个年轻的女人，她们看着一张我们看不见的照片，会心地微笑。它向我们展示了身穿正装的安德拉斯，他想象自己正在指挥贝多芬的《第七交响曲》(*Septième Symphonie*)，而交响曲就从他脚下安置的一台电唱机中平淡无奇地播放着，之后，摄影机用一段戏

仿的欢迎辞结束了它的旅程，这是对一个名为“党的兄弟”的代表团说的，而后者用李斯特《匈牙利狂想曲》（*Rhapsodie hongroise*）的旋律来庆祝光明的未来。

对色彩的处理，混合着信手拈来的漫不经心的剪辑，从习俗中释放的气氛，以及音乐的声声不息（它从酒吧的吉普赛曲迅速地转为安德拉斯的朋友们组成的流行管弦乐队，以创造一种唐突飘移的一般氛围）。但在官方社会的边缘，对新的习俗和音乐而充满激情的青年人的这种胜利，很快就被证明不过是一种错觉（trompe l'oeil）。这不仅是因为夫妻俩，安德拉斯和卡塔，像走到一起的时候一样迅速地分手了，因为年轻的无忧无虑的波西米亚人会在兵役中结束他的漂泊。这首先是因为，一路上，两性的战争已经再次呈现了其传统的一面：不受道德约束的年轻的酒吧女服务员再次扮演了沮丧的妻子的角色，她梦想着一个真正的居巢和在那里舒服地生活的方式，即便那意味着通过暂时居住在她母亲的家里来攒钱；

而不守常规者的漂泊同时被转化为男性权力的经典形象，男性的权力就体现为一群欢乐地消费啤酒和音乐的业余爱好者组成的社团。在这一刻，战争通过一种不同的场面调度，重新得到了建构：在音乐家俱乐部里，安德拉斯在一个平台上随“牛顿之家”（Neoton Familia）乐队的一阵讲述传奇旅行的歌声（“大海在那里把我卷起 / 冲向印度的海岸 / 但我们并不关心 / 我们是否发现了美洲”）而舞动，而下面，卡塔的脸被框定在两盏聚光灯的白色光圈之间，并同安德拉斯的脸谈话，镜头 / 反拍镜头应和着灯光闪烁的节奏，如此的节奏把他们的脸孤立在了一片橙红的昏暗当中。场面的调度已然变得更为复杂，但冲突也被强化：男性自我主义的受害者的不满变成了两种自我主义之间的冲突。在探照灯的人造光线下，两种自我主义的这一冲突，超越了《积木人生》中对黑白影像和女性受难的经典形象的回归，宣告了《秋天年鉴》（*Almanach d'automne*）里实施的导演手法的转变。



“卡塔的脸被框定在两盏聚光灯的白色光圈之间。”

《秋天年鉴》里不再有任何的住房问题。赫迪巨大的公寓貌似可以容纳好几个大家庭，而她的厨房似乎比《居巢》里的整个公寓还要宽敞。不再是内部和外部之间的冲突。外部世界的存在，只在第一个场景里，通过一面被风吹动的窗帘，得到了暗示。为了保证家里的生活，不必到远方寻找工作。钱就在房子里，而它属于赫迪；那里生活的每一个人——詹诺斯，她的儿子；安娜，给她打针的护士；米克罗斯，安娜的情人；蒂博，詹诺斯带来的教授——的唯一目的，是得到自己的那一份钱。不再是男性权力的女性受害者：即便他们都想骗取赫迪的钱财，赫迪也确定他们都依赖于自己；如果安娜必须忍受她身边所有男人的好色，她也知道如何利用他们每个人来实现自己的目的。他们是五个在幽闭里彼此面对的个体。社会主义及其问题，作为冲突的背景，已经完全不复存在了。但即便故事的结构是室内剧的结构，而且，母亲和儿子要把对方撕成碎片，我们也不完全处在斯特林堡的世界里：世代之间的冲突，

和两性之间的战争或其他任何的分歧一样，不是电影的主题。电影从《群魔》（*Possédés*）的作者陀思妥耶夫斯基那里（他本人又是从普希金那里）援引题词，不无道理。指引并误导这五个主角的正是恶魔，恶魔引着他们转圈。的确，他们各自面临的问题不只是把他或她自己的利益和欲望强加到别人身上。问题是让他们遭受不幸。毫无疑问，为了报复，片中的人物打了不止一次架，就连虚弱的赫迪也有出人意料的力气来打安娜。这里的性没有任何甜蜜可言。詹诺斯用两兄弟在街上对待吉普赛女人的那种粗鲁，在厨房里强暴了安娜，而安娜让人知道，教授曾用一种野兽般的暴力占有了她。但这些被恶魔引领的人不是纯粹的动物，他们是倒错的动物。安娜从这样的探问中获得巨大的快感，她想要知道，自己和凶暴的教授在夜间嬉闹是否吵醒了赫迪，而赫迪，反过来，以教化教授为乐，或者，她乐于把这事向米克罗斯描述为一次他不应放在心上的出轨。

这个由他人的在场所确认的地狱，自然让人

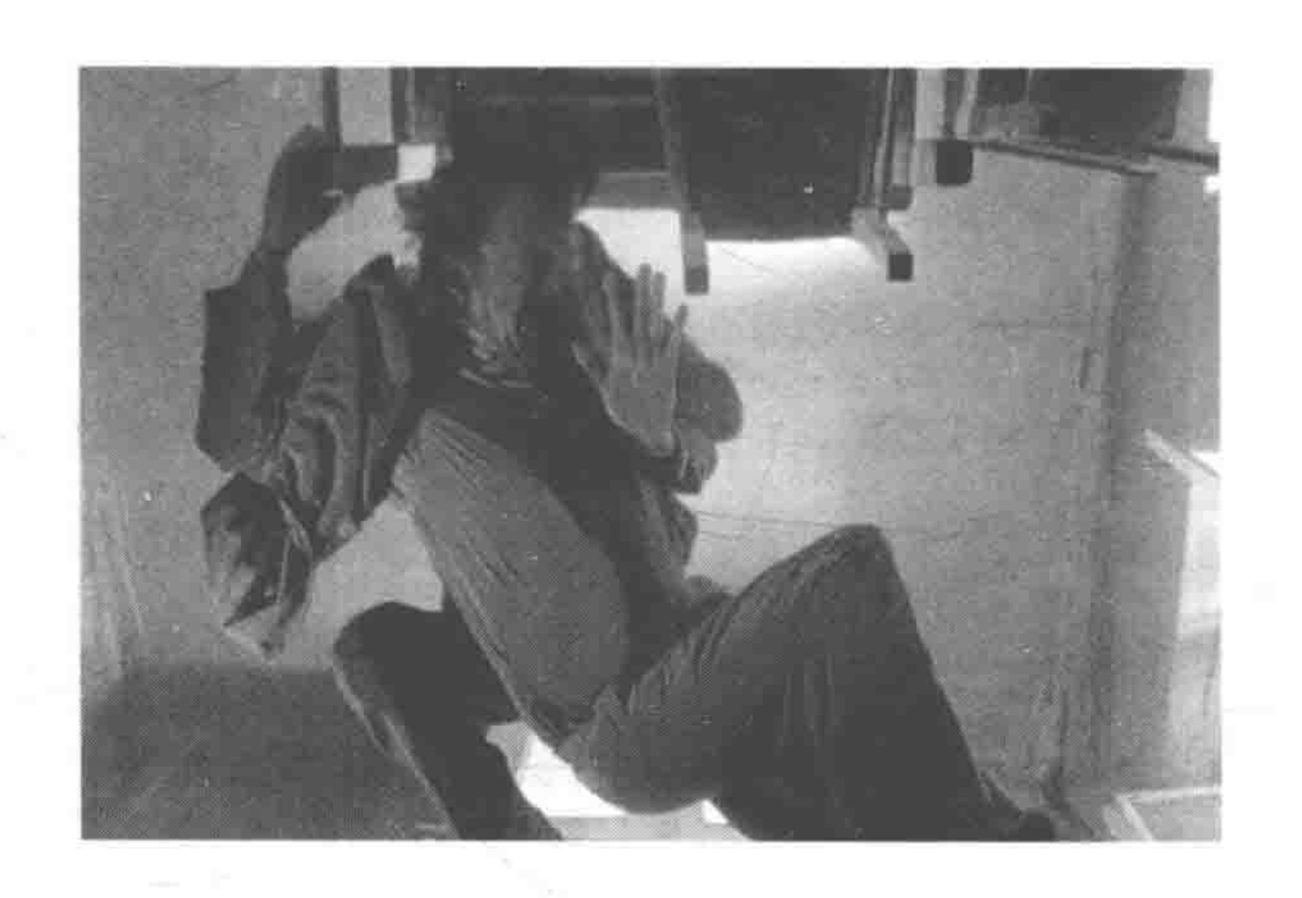
想起萨特的地狱。但或许，恶魔就如同社会主义的官僚体系。如果恶魔让电影制作者感兴趣，那是因为他为情感的流通敞开了空间；那也是因为他向电影摄影的艺术提出了问题，并且，他为这样的艺术符合其固有的运动，呈现了诸多的机遇。让人物在其中转圈的幽闭（huis clos）也是一个告别的时机，即告别某种纪录片的观念，告别紧贴生活的意志，告别对模糊的喧嚣的倾听，告别对游荡的捕获，对人物及其情绪的追随，对他们在大街、市场、酒馆、舞厅和狂欢节上的偶然相遇的分享。通过把这五头狂野的动物关在一间房子里，通过把他们带入一系列场景当中的相互对峙，《秋天年鉴》施展了一种戏剧的策略，打破了那种为了把生活同官方教条对立起来而把握生活的电影的自然主义风格。适合孤立并激化情感的实验策略，是一种独特的形式操练的时机，它把人们不时看见的东西，景深和颜色，征用为自己的完美武器，从而打破了自然主义。

赫迪的现代风格的房子（带有成行排列的连

着玻璃门的宽敞房间），比起早期电影中的社会主义住宅，当然给了摄影机一个截然不同的视野。但贝拉 ·塔尔没有利用这个机会来扩大空间，而是相反地，把空间分隔开来并使之变得抽象。《秋天年鉴》例证了贝拉 ·塔尔的视觉风格的第一个标记会是什么：它把镜头划分为明暗的多个区域。这样的划分标志着一种相对于欧洲新浪潮电影和"愤怒的青年"已经提出的风格的重要的反向运动。在西方和东方，新浪潮和"愤怒的青年"已经欣然抛弃了好莱坞的运作者从 20 世纪 20 年代的表现主义那里继承来的戏剧明暗法（chiaroscuro），而赞成一种自然主义的光线。在《秋天年鉴》里，明与暗的游戏在第一个镜头中回归。但它们的关联变得更为复杂。明暗，从这一刻起，被分配到多个区域，为此，导演乐于在摄影机的运动途中制造最多的障碍。一根棒，一面墙，一个背部，创造了一片黑色的区域，不时阻断了整个的屏幕，然后，摄影机在画面的边缘重新发现了一张忧虑的或凶恶的脸，仿佛从黑夜里

冒出。通常，场景被孤立在两个黑暗的区域之间，或者，对话者半明的面孔被一根垂直的棒分开。导演首先保持了这样的可能性，即把一个场景框定在两扇门之间；他和玻璃门保持距离，其中，玻璃的嵌片布好了场景，而装饰的窗格，现代风格的格子，在第一个镜头中把人物分开。景深是从地狱的黑暗（场景和人物就在那里突然消失）中提取的明亮小窗的深度。因此，他的自然效果返回了人为的效果。当画面从上方或下方敞开，以通过一个透明的天花板向我们展示一个刮胡子的人，或透过一个玻璃地板，向我们展示一场打斗的时候，人为的妙计就体现出来了：打斗者被悬置在空中，一如厨房里的家具，他们的身体像培根（Bacon）的画像一样扭曲。空间已经清楚地成为了绘画的，象征的。

但相比于这种极端的人为妙计，电影制作者通常更喜欢用另一种巧妙的方法让一个现实主义的元素同另一个现实主义的元素相互竞争。这就是他在这里最后一次动用的色彩之运作。在《异



"打斗者被悬置在空中……身体像培根的画像一样扭曲。"

乡人》里，色彩扩大了布景，促成了医院、咖啡馆、街道、市场和夜总会之间飘忽不定的轨迹构成的纪录片似的自然主义。在《秋天年鉴》里，不如说是色彩通过淹没景深促成了抽象的幽闭。为此，导演选择了两种主要的、极度人为的色调：房子以及赫迪第一次向我们显现时的蓝色，米克罗斯的轮廓第一次出现时的橙色。这些色彩在整部影片中紧紧依附着对象，包裹着人物的面孔，即便它们有时减弱：一种颜色趋向一种更加“自然”的白色和绿色，另一种则趋向粉红色或黄色。这一系列非现实主义的色彩，连同空间的分隔，让人想起了高更（Gauguin）及其模仿者曾经提出的与印象主义的连续体及其自然主义的闪光相对立的“综合主义”。可以肯定，它的作用在此是极其不同的：问题不再是转写一个理想的美景，也不是想象一座尘世的天堂。相反，在这里，空间的分隔和人为的色彩是为了描绘人类关系的地狱。但导演所选择的手法的激进，也产生了一种同自然主义彻底决裂的效果。毫无疑问，贝

拉·塔尔继而弃绝了这里所强化的巴洛克实践：他将发明一系列的灰色，丰富得足以让一切反自然主义的色彩运用变得无用。他会用断落镜头和摄影机在身体周围缓慢的、不屈不挠的运动——关于这样的运动，围绕着米克罗斯的沉思之脸的全面旋转，在此给出了第一个例子——所动用的时间策略，来取代不可能的角度，取代装饰性的阿拉伯花饰背后的艺术取景，或取代光晕、沉重的窗帷和蒂凡尼灯所填充的氛围。

《秋天年鉴》的深思熟虑的人为主义并不标志着电影制作者将投身其中的道路。但它终结了一种电影的艺术和政治序列，那样的电影试图通过家庭问题来表达一种质疑社会主义秩序的新的敏锐感。“社会问题”成为了一部黑暗的情节剧，即便这个序列的最后一部电影也在黑暗的喜剧里达到高潮：安娜知道如何利用自己遭受的强暴，开始和詹诺斯偷情，以便同他结婚——并且，詹诺斯承诺了遗产——但在最后的镜头里，这位少妇却和米克罗斯跳舞，俩人温柔地交缠在一起，伴

奏的音乐是一首颇为讽刺的《世事不可强求》（*Que sera sera*），这无疑比多丽丝·戴和《擒凶记》（*The Man Who Knew Too Much*）更好地应和了那句俗语的惨痛教训。这场卑劣而滑稽的婚礼结束了年轻导演借以表达其反叛的家庭故事。自此，贝拉·塔尔的世界里，除了迷误的个体，就再也没有任何别的东西。他们偶尔能有配偶或孩子，但家庭不再是一个包含两种秩序之张力的家了。尽管如此，取代社会主义问题或幻觉的不是所有人反对所有人的战争。商贩、小偷、骗子和假先知会处于所有这些电影的中心。但他们不只是恶的形象，他们更是一种改变的纯粹可能性之化身。风和雨，肉体荒废和精神麻木的日常惯例；逃避重复的承诺，不管那是什么样的承诺（利欲熏心的贸易，不可预料的吸引，或理想的共同体）：这个简单的框架，对贝拉·塔尔成熟电影的激进唯物主义的调度而言，已经足够。恶魔就是转着圈子的运动。重要的不是其绝望的教训，而是随他流转的光线和运动的丰富。



三、雨的帝国

灰色的天空下，一条由架线塔构成的长线。既看不见它的开端，也看不见它的终点。缆车正在运行。它们所装的东西，同样看不见。无疑，某种矿石。但我们看不见矿井，也看不见矿工。它只是一串长长的、向着无限延伸的、从不停止的念珠：均质空间和均质时间的纯粹影像。

但某件事情发生了：虽然缆车无止无尽地前行，但摄影机开始后退。一条垂直的黑带出现：一个窗框。接着，一个黑块阻塞了屏幕。它的形状逐渐露出：一个人在那里，一动也不动，在窗户的后面。我们只从背后看见他的头和肩膀。但我们很快重新确定了情境的画面：灰色天空下那



"一个人在那里，一动也不动，在窗户的后面。"

串长长的、始终如一的念珠是他从窗户后面看到的东西。

《诅咒》开篇的这个段落镜头，就如同贝拉·塔尔风格的签名：一种运动在一个方向上进行，而摄影机在相反的方向上移动；一个景观出现，而缓慢的错位把我们带向那个观看的人；一个模糊的、黑色的体块被揭示为一个人的背影。窗后之人会以各种各样的形式在他的影片中多次回归。我们在《撒旦的探戈》（*Sátántangó*）的开头和结尾看见一个忙于监视其邻居的医生。在《来自伦敦的男人》（*L'Homme de Londres*）的开头，工人马洛因透过信号塔的玻璃片，看见箱子从船的上层甲板上被扔下来，还有一个同谋被杀害了。《都灵之马》的结尾也有一块玻璃片，起初是完全模糊的，但随着摄影机的向后移动，它逐渐地允许我们辨认出孤零零的树木，掉光了叶子，在荒凉群山的地平线上若隐若现，而男人，沮丧地坐在他的凳子上，再也不指望从这个荒芜的风景，或从那匹精疲力竭的马身上，得到任何的东西，

马被关在马厩的门里，仿佛藏在坟墓里一样。

正如我们自福楼拜之后知道的，一种风格(style)，并不是对一个话语的修饰，而是观看事物的一种方式：一种“绝对”的方式。这位小说家说，一种把观看的行为和知觉的转写绝对化的方式，它反对那种从一个原因直接冲向结果的叙事传统。但对作家而言，“看”（voir）是一个含糊的词语。有必要“让感觉变得可见”，小说家说。但他所写的东西不是他所见的东西，而恰恰是这样的裂隙把文学带入了存在。电影制作者的情况则不同：他所见的东西，处在摄影机面前的东西，也是观众将会看见的东西。虽然对电影制作者而言，也存在着两种观看方式之间的选择：相对的观看，它利用可见之物，服务于行动的连续；绝对的观看，它赋予了可见之物生产其特殊效应的时间。当它和好莱坞电影开篇的通常运动进行比较的时候，《诅咒》的第一个镜头所采取的反向运动就获得了其全部的意义。让我们回想一下《惊魂记》（*Psycho*）开头有关都市背景的全景

镜头，以及场域被收缩的方式，目的是把我们引向一扇窗：在旅店房间的那扇窗后，玛丽安和她的男友在两三点之间前来做爱。环境就这样被撇到了另一边，而我们迅速聚焦于舞台的剧场，好让人物及其关系就位。

在贝拉·塔尔的电影里，定场镜头不再以这样的方式运作：问题不是设置人物的行动所发生的工业小镇的场景。问题是看见他们看见的东西，因为行动最终只是他们察觉和感受到的东西的结果。“我没有抓住任何的东西，”窗子里的人，克莱尔说道，“但一切都紧紧抓住了我。”人物的这一内心秘密就像是电影摄影方法的一个宣言。贝拉·塔尔把物紧紧抓住个体的方式拍成了电影。物，不论是窗前不知疲倦的缆车，建筑的破旧墙面，酒吧里堆叠的玻璃杯，台球的噪音，还是铁达尼酒吧诱人的斜体字霓虹灯。这就是第一个镜头的意义：并非个体生活在各个场所并利用物。而是物首先来到个体中间，包围、渗透或拒斥个体。这就是为什么摄影机采取了那些非凡的旋转

运动，制造这样的印象：场所正在移动，欢迎人物，把他们抛出界外，或把他们围住，如同一条占据了整个屏幕的黑带。

这也是为什么场景往往在人物进入之前就已经在那里，并且在人物离去之后仍在那里。不再是决定情境的关系（家庭、代际、性别或其他）；而是外部世界渗透了个体，侵入了他们的凝视和他们的存在。这就是铁达尼酒吧存衣处的妇女（由《秋天年鉴》里扮演赫迪的女演员扮演）向克莱尔（他在《秋天年鉴》里扮演了赫迪所宠爱的听众，沉默寡言的米克罗斯）解释的东西：雾气渗入了每一个角落，它渗进肺里，把自己安顿在那里，最终，安顿在灵魂里。在《撒旦的探戈》的酒吧里，贝拉·塔尔把如是的使命交给了可怜的哈利克斯，让他把一个同样的观念转化为一阵冗长的抱怨：绵绵不绝的雨摧毁了一切。雨不仅让大衣变硬，使他再也不敢解开扣子，雨已经成为了体内的雨，它从心里涌出，淹没了所有的器官。

随着《诅咒》，雨将自身安置于贝拉·塔尔的世界。雨是编织电影的材料，是人物从中浮现的环境，是人物遭受的一切事情的物质起因。舞会的幻觉化的场景证明了这点。舞会，或至少是舞蹈的场面，是贝拉·塔尔电影中的一个近乎强制的场景。这也允许我们追随演变和断裂。《异乡人》或《积木人生》的镜头把我们唐突地置于舞者当中，并展示了舞者随副歌韵律的跳动（副歌的痴傻保证了纪录片似的真实性）。这里的情形则不一样。极有节奏的、绝对简单的定调旋律（啦—西—哆—西—哆—啦 / 咪—发—咪—瑞—哆—西）陪伴着一面墙上长长的水流。舞蹈的音调把旋律赋予了雨水，而非集体的欢庆。随着破旧的墙面的更替，摄影机缓慢的横向移动将揭示三组人，他们在舞厅的门口一动不动，惊呆了的目光凝聚于户外。或许，他们只是在看倾盆大雨。或许，他们在看我们于接下来的镜头中看到的奇怪场景。在房外，在滂沱的大雨下，一个孤独的人在一块被浸没了的舞池上发狂地舞蹈，但没有



"他们在舞厅的门口一动不动，惊呆了的目光凝聚于户外。"

音乐。随后，从那上方——首先是从一个方向，接着是从相反的方向——我们会看到那些首先向我们显现为雨雾所塑造的盐雕的人，跳起了狂烈的法兰多拉舞。黎明的时候，雨水侵入舞厅，舞厅里，一个人（同一个人？）的脚步继续在水坑里猛烈地拍击。

无疑，我们已经看到，影片的四个核心人物之间的关系在舞会的进程中被编织和拆解。在短暂的插曲里，我们看到这四个同谋者彼此欺骗，直到黎明的时候，向警方的一次告密了结了事情。恶魔会让他们像那些跳法兰多拉舞的人一样转圈。但恶魔最终不过是渗透了墙和衣服，以将自身安置于其中心的雾、风、雨和泥。在假日的欢快的法兰多拉舞里，有服从恶魔——甚至冒险模仿恶魔——的平凡的人性，也有试图逃避恶魔的故事人物（les personnages de l'histoire：历史形象）。的确，故事是极其必要的。但正如克莱尔所说，所有的故事都是述说崩溃的故事：故事里，一个人试图冲破重复的围墙，却付出了更深地陷入

“内心之雨”、陷入堕落之污泥的代价。

为了有一个故事，一个逃避雨和重复之法则的承诺就显得必要且充分了。在《诅咒》里，这等于酒馆的老板承诺的，只要在三天内取回一批不明的货物，即可获得货物价值的百分之二十的佣金。酒馆老板向克莱尔做出这样的提议，而克莱尔可以帮这样的忙，因为除了在镇上的酒馆里闲逛外，他已经无事可做。但这样的冒险对克莱尔而言还是太大。这不只是一种性格特征。贝拉·塔尔此后的典型人物是窗后的人，是一个看着事物向他走来的人。而看着它们就是允许自己被它们侵入，让自己脱离正常的轨道不把来自外部的诱惑转化为行动的冲动。但为了行动，冲动还是不够。必须有目的。之前，目的是在舒适的居巢中更好地生活。但随着社会主义的终结，这个朴实的梦想，集体繁荣的个体一面，消失了。新的标语不是“幸福”而是“胜利”。站在胜利者的一边，这才是向克莱尔提出的要求。这也是《鲸鱼马戏团》（*Les Harmonies Werckmeister*）里伊斯

特夫人的伟大梦想，是《撒旦的探戈》中恶童桑伊教给其白痴妹妹的教训。但小伊斯泰克能够战胜的东西没有丝毫人性可言。她唯一的胜利是对她的猫的胜利：她在阁楼里折磨并毒死了猫，屋外，大雨滂沱。

那么，这里的问题恰恰让“胜利者”的一切话语和狡诈都再次变得毫无意义：一个人并没有战胜雨或重复。克莱尔是叔本华的信徒，正如他的创造者，随《诅咒》进入贝拉·塔尔世界的小说家拉斯洛·克劳斯瑙霍尔凯（László Krasznahorkai）。他知道，事物的中心就是意志的虚无。他不想看雨，他说，就像那些狗等待着水坑以从中汲饮。但他的确知道这样一条可以推荐给走私犯的狗。那个人欠了债，而克莱尔爱上了他的妻子：一个卡巴莱歌手。克莱尔在铁达尼酒吧的黑暗里听她——闭着眼睛，在顽固的琶音伴奏下——用同样顽固地反复的词语，低声唱着一首朦胧的歌：“一切结束了。都结束了。不再有什么。绝不再来。”

但克莱尔不是完全没有实践的目标。把歌手的丈夫派去收取承诺的佣金给了克莱尔一个机会，来取代他在歌手床上的位置，克莱尔希望沿途的某件事情——有人甚至协助制造这样的事情——会阻止他回来。但肉体的占有不是一个自在的目的。一个毫无激情的，像缆车一样匀速运动的性爱场景证明了这点。他告诉女人：在他看来，她就是一条隧道入口处的守卫，而那条隧道通向了某种未知的东西，某种他无法命名的东西。这个毫无新鲜感可言的未知之物，是那些无所行动者、那些仅剩感觉和知觉的人唯一可以渴望的东西。但存衣处的妇女已经警告克莱尔：隧道的守卫是一个女巫。她是一个无底的沼泽，只会把他吞噬。当他站在雨中守望，等着男人出发的时候，她在一群狗的簇拥下过来，提醒他，唯一可以期待的未来是上帝的先知所宣告的毁灭。自此，在贝拉·塔尔的作品中，这个形象，灾难的先知，将和那些抛售承诺的奸商对立起来。但或许，谈论一个无底的沼泽还是太过了。《诅咒》所再现的

人性，就自身的可靠性而言，还配不上存衣处的妇女用以色列先知的方式宣告的战争、瘟疫和饥荒所带来之毁灭的承诺。群狗从中汲饮的浅水坑最像雨和逃避其影响的徒然尝试所承诺的命运。滂沱大雨笼罩下的舞会结束之后，四个敌对的同谋的命运被封定了。无疑，所有的故事都是述说崩溃的故事，但这样的崩溃本身只是雨的帝国当中一段平凡的插曲。所以，在舞会的一角，摄影机短暂地跟着歌手的丈夫，他的归来宣告了克莱尔的失败，而他的妻子搂着“胜利者”的脖子，含情脉脉地跳舞，让这样的失败愈发明显，接着，在洗手间，酒吧的老板向克莱尔抱怨，运送的途中有东西丢失了，然后，他把歌手带到自己的车里玩乐。镜头最终回到了夜间的法兰多拉舞，回到了清晨的水坑里不知疲倦的舞者，然后，它从铁达尼酒吧的圆柱移向了警察局的圆柱，并透过窗户进入房间，那里，克莱尔的背影正向一个沉默的警官低声告发。

由此，每一个人都背叛了其他所有的人。但

背叛不是贝拉·塔尔感兴趣的东西，正如成功不是他感兴趣的东西。对贝拉·塔尔来说，真正的事件不是事业、阻碍、成功或失败所明确表达的东西。构成一部电影的事件是可感的运动，是绵延（la durée）的薄片：是外界的雾气从窗户的另一边缓缓渗进肉体的孤寂的时刻，是这些肉体在一个封闭的场所被聚集起来的时刻，而外部世界的影响被转化为重复的手风琴音调，歌声所流露的情感，地上的脚步，台球的碰撞，桌上无关痛痒的对话，玻璃后面秘密的交易，幕后或洗手间里的打斗，或存衣处的形而上学。贝拉·塔尔的艺术是建构整体效应的艺术，而散播的一切形式都浓缩在这整体的效应之中。整体的效应不允许自身被转译为人物所经验到的感受。它要求在浓缩的多个分点之间进行循环。而这种循环的固有材质就是时间。摄影机的缓慢运动，从一叠玻璃杯开始，经过一张桌子或一个人，升向一个玻璃的隔板，并揭示隔板背后的一群饮酒者，接着，朝右滑向一些打台球的人，再回到坐着的饮酒者，

然后把他们置于一边，移步于手风琴师——这些构成了电影的事件：世界的一分钟，普鲁斯特（Proust）会说，聚集起来的身体之间共同存在的独一时刻，让情感——诞生于“宇宙论”的压力，诞生于雨、雾、泥的压力，并转化为谈话、曲调、声音的碎片或茫然迷失的目光——流转于其中。

自此，贝拉·拉尔的电影会是这些凝缩了“宇宙”压力的时间晶体的聚集。相比于其他所有人，他的影像更值得被称为时间—影像（images-temps），绵延从中显露无疑的影像——这是我们所谓情境或人物的个体性得以编织和显现的材料。它和布列松（Bresson）想要从他的模特身上获取并通过蒙太奇配置到一个画家画作当中的“自然碎片”没有什么关系。没有碎片，没有蒙太奇的造物主。每一个时刻都是一个微观的宇宙。每一个段落镜头都有一个致力于世界之时间的使命，在这样的时间里，世界在身体感受到的强度中得以反射。在《诅咒》的一个滑稽的插曲里，我们

听到一个人物向两个露胸的脱衣舞女解释，有必要揭开真正的面纱：玛雅人的面纱，遮蔽了真实世界的不可命名之现实的表象的面纱。对叔本华而言，揭开这一面纱的艺术是音乐。贝拉·塔尔的电影实现了音乐的这一功能。在这个意义上，成功的段落镜头就是克莱尔在歌手所守护的隧道里徒然找寻的真正的不可命名者。摄影机围着他转动，掠过他的面孔，带走了秘密。作为一个角色，他只能透过面纱来看不可命名之物。因此，他只能背叛它——正如他背叛他的同伙——并接受他唯一配得上的不可命名者：雨中的群狗所汲饮的水坑，在影片的结尾和他对吼的狗。



"和他对吼的狗。"



四、骗子，傻子，疯子

《诅咒》让克莱尔冲着一条狗吠叫，如同人类境况的一个最终影像。在同一位演员的脸从窗后露出来之前，《撒旦的探戈》用一个长长的段落镜头开场，向我们展示了一群正离开牛棚的牛。牛是一种被赋予了虚弱的符号力量的动物。所以，它们必须作为一个实际的牛群，而非牛群精神的一个影像，向我们显现。它们开篇的在场当然被不加解释地给出，但我们可以后验地证明其合理：随着牛群的离开，集体农场的最后库存也被变卖了。从这次销售中获得的金钱会是阴谋的核心。就这样，电影实施了一种与之前的两部影片反向而行的运动。《秋天年鉴》里被吸引到赫迪身

边的寄生虫的算计，或《诅咒》中酒店老板组织的非法交易，抛弃了早期影片的社会关注，让我们投入亲密戏剧和私人诡计的世界。即便《撒旦的探戈》基本上讲述了一个被遗忘的乡村里一群被抛弃的人物觊觎一笔储蓄金的故事，影片还是把毒蛇的居巢和虚假朋友之间小欺小骗的故事，归还给宏大的集体故事的时刻。

这是一个有关承诺和欺骗的故事。乍看之下，它是一部反映共产主义的电影的最平庸的剧情。而电影所采取的回环的形式——这跟随了被它搬上银幕的拉斯洛·克劳斯瑙霍尔凯的小说——看上去同样是用最平庸的手段回归一段重复的历史，改编一种破灭的社会所希望的虚构。如果一个人补充，电影花了七小时三十分钟，向我们展示了十二个章节——在小说里，这些章节把我们带回到了起点——并且，这样的绵延关联着电影制作者格外钟爱并用无限重复的音乐主题来伴奏的极其缓慢的旋转运动，那么，他就不难看出，循环的形式和幻灭的故事之间有着一种精确的结合。

然而，这个结论忘了一点：圆环源源不断，正如承诺源源不绝，谎言无止无尽。但正是在表面同一性的这一断裂中，电影找到了其固有的动力。

或许，这样的动力已在第五个章节的标题中给出，它直接取自小说："拆解"。拆解了的东西通过包夹这个章节的另两个章节所共有的标题得到了指示："蜘蛛的工作"。酒店老板对斯瓦比亚骗子（他把酒馆卖给他而不告诉他酒馆的秘密缺陷）的诅咒首先解释了这蜘蛛的工作：破坏性的蜘蛛在各个地方织网。但蜘蛛的工作也是酒馆的常客用他们的小诡计，用酒和硕大的乳房在他们身上激起的贫乏欲望，编织起来的平庸之网。这些常客是集体农场的最后幸存者，他们必须在那里见面，以划分销售得来的钱。第一个谎言，第一个骗局，来自两个想要瓜分全额并偷偷溜走的成员。共同体之终结的故事只能是人性蜘蛛的冲突，他们各自都想要从集体的破产中获取最大的个人好处。这张平庸的网将被一个超级骗子的介入所拆解，那是拥有超凡魅力的伊里米亚斯，他

承诺的不是对集体残梦的有利可图的划分，而是彻底抛弃残梦，以实现一个新的、更加迷人的梦想。的确，伊里米亚斯知道超级骗局的成功之源：不是只适合做小买卖的小人物们的贪婪和懦弱，而是他们没有自豪或荣耀就没法生活。为了让骗子的谎言奏效，只需要一个秘密的同谋小人物的网必然已被拆解。网的拆解不是只懂得织网的蜘蛛的工作，也不是特别善于利用裂缝的操纵者的工作。必须有一个疯子或傻子。

这里的傻子名叫伊斯泰克，一户以卖淫为主要手段的边缘化家庭的最小孩子。傻规定的不是智商的程度，而是两个结构性的特征，这两个相反且互补的特征在贝拉·塔尔的电影中发挥了同样必要的重大作用：完全吸收环境的能力和排斥环境的能力。伊斯泰克最初以电影制作者所喜欢的方式进入场景：头和肩膀的背影在摄影机巨大的灰色空间中制造了一块黑色的污斑：这是一片风中平原的均质空间，荒凉的土地和低沉的天空以同样的灰色调出现。当她的哥哥从墙面破烂的

房子里出来时，我们看见了她的整个身高，还有过长的羊毛衫和笨重的靴子，这些连同垂到她裤子上的短服，似乎浓缩了周遭风、雨、雾、泥的世界，而不是为她提供躲避的手段。很快，她和她的哥哥变成了两个被灰色荒漠所吸收的小点。但在接下来的镜头中，我们将置身于其白痴美德的训练场：其信仰的能力。她被哥哥带到了一片小树林里，他们在那里挖了一个坑，她把自己的钱埋了进去，这样，它就会长成一棵金钱树。伊斯泰克的傻首先体现为：她不仅相信那个最不太可能的故事，而且，她还决定从字面上理解所有的想法。这在接下来的章节中得到了映照：她把哥哥教给她的“胜利者”理论系统地运用到自己的猫身上，她折磨并用鼠药毒死了猫，随后，当她看见空荡荡的坑，并得知桑伊出于需要拿走了钱的时候，她发现自己成了牺牲品——与其说是她自己的天真的牺牲品，不如说是这个理论的牺牲品。这个章节的余下部分同样肯定了这点：我们看见伊斯泰克肩上披着被她当作围巾的蕾丝窗

帘，左臂下面夹着死猫，衣服下装着鼠药，冒雨出走；黎明的时候，在一座城堡的荒芜废墟中，她吞下剩余的鼠药，接着，她怀抱着猫，躺下身子，铺平自己的衣服，整好自己的头发，这样，当天使来接她的时候，就像样一些了。

有必要仔细思考伊斯泰克夜间行走时的两个长镜头：她经过小餐馆，通过窗户，看见大人们随手风琴的旋律转圈，或陷在椅子上，用睡眠来抵销大锅饭的分配换来的酒精。在两个行走的镜头里，没有一只脚陷入了泥泞的区域。我们只听见有规律的脚步声，它和嘶嘶作响的风无异。在第一个镜头里，我们只看见小女孩的脸，她的头发被雨水抹平并垂下，而黑夜里一道凝视的白光，在其衣服的第一颗纽扣所产生的视觉节奏中得到了强化；第二个镜头里，我们看见她黎明时的上身，仿佛被大雨彻底击垮，又因为那让其目光沮丧的疲惫而消沉，但继续着她穿越泥泞平原的笔直路线。这场向着死亡的行进自然会让人想起布似乎是向少女穆谢特用来把自己裹住并滚向池水



"她黎明时的上身，仿佛被大雨彻底击垮……"

列松的穆谢特，而小女孩肩上披着的蕾丝“围巾”的那件连衣裙致敬。穆谢特通过一场变成了孩童游戏的自杀，来逃避护林员和偷猎者、醉鬼和强奸犯的世界，她是那个世界的受害者。但如果伊斯泰克模仿穆谢特的翻滚，那只是通过折磨自己的猫来施展她的权力罢了。贝拉·塔尔的世界里没有游戏：只有事物的惰性，还有违背，它能够创造出一种固执，即固执地遵循一个观念，一个梦想，一个阴影。一个人要么敢于调动自己，要么不敢有让一个人在其中转圈，并猛然撞向家具和其他人的幽闭，有朝向一个想法之实现的径直的行进。在这个意义上，伊斯泰克对猫的残害和自杀更接近《德意志零年》（*Allemagne année Zéro*）里小埃德蒙德的弑父和他向着空无的一跃。傻是这样的能力，它把一个人透过窗户看见的景观，和一个人听到的词语所激起的阴影，转化为了姿态。

这就是伊斯泰克的脸在黑夜和黎明中总结出的东西，她的脸同时被嘶嘶作响的风和猛烈拍打的雨所完全地塑造，并由自身追求一个阴影的决

心所完全地引领。两种傻的这一结合就是电影摄影的存在之本质，是在一种凝视、一个姿态、一个步法中被完全地给出并移除的存在之本质。电影摄影艺术的最独一的完美典范，或许，就在于这些傻子形象的发明：伊斯泰克追随埃德蒙德，也追随那些起初看似极其遥远的角色，例如《魂断情天》（*Some Came Running*）里带着她那鼓鼓囊囊的动物手提袋和绣花枕头的金妮。但使贝拉·塔尔的傻子故事显得与众不同的地方在于他如何让绵延——雾气在其中渗入心灵，而阴影在其中调动身体的那一媒介——变得可感，如何赋予绵延一种自主的存在：他提取了行动的时间所特有的捷径，其中最重要的是开头和结尾，是一个人出发的位置和他抵达的位置。

但一个人不会把时间花在行走上，如果他没有受到一种顾虑和欲望的指引，要到某个地方去，他的脚步不会随意地迈出，事情都有原因，行动都有目的。这是叔本华的生存意志之幻觉。克劳斯瑙霍尔凯所创造的年轻女孩证实了这样的幻觉，

正如他笔下所有的角色那样。结尾的时候，由旁白讲述的小说里的话这样总结：伊斯泰克很快乐，因为一切都有意义。但屏幕上的年轻女孩静静地走向了死亡，既没有思虑，也没有解释。这里存在着一种逻辑的张力，即贝拉·塔尔的电影逻辑和他一丝不苟地采取的小说逻辑之间的张力。更确切地说，是电影和文学之间的张力，因为要假定这位电影制作者和那位同电影观念紧密联系的小说家之间存在着分歧，是没有道理的。电影制作者对身体感兴趣，对身体在空间中静止或移动的方式感兴趣。他感兴趣的是情境和运动，而不是故事和结局，虽然通过结局故事冒着扭曲运动之力量的危险，解释了这些运动。为了释放其自身的力量，一个情境不得不借助其故事的简单逻辑所打开的裂隙，也就是：追随人物穿越一片平原的毫无意外的匀速行进所花的时间，围着一张沉默的面孔旋转所花的时间，在一个固定的镜头中塑造身体的无尽姿势所花的时间。但这样的关联要从相反的方向上来读解：裂隙假定了故事的

准则。这样的限制也是一种资源。贝拉·塔尔以克劳斯瑙霍尔凯的小说为基础而导演的电影是从后者给他提供的一个个讲述幻觉结局的循环故事之间的张力中塑造的，他在这些故事里找到了一种建构视觉剧本的可能，这样的剧本从聚合情境的叙事中提取情境的持续力，同时打破了叙事的循环性，把这些情境的所有力量赋予了直线，赋予了向前追求一个阴影的逃逸的正线——围绕着它们，循环的叙事封闭了其虚无主义的逻辑。

那么，这就是电影的动力。伊斯泰克描绘了一条直线，而人性的蜘蛛在酒馆里转圈，或因酒精而平静，或因手风琴声而激奋，他们被另一位直线描绘者，伊里米亚斯，抓住了。一个沉默的静态镜头向我们展示了安放小女孩尸体的台球桌背后聚集的农民，然后，摄影机停留在伊里米亚斯孤独的面孔和他施展弥天大谎之工作的演说上：解释，给出年轻女孩之死的原因，孩子自杀的原因——共同体在保护最弱小者方面的无能——以及这种无能的原因：男人和女人的道德

懦弱，他们明知自己的所有计划已经破产，却无法想象逃避的方法。正如对一切疾病的诊断必须提供一种治疗，伊里米亚斯揭示了他所知的唯一的救治：告别这一切物质和道德的悲惨，这种无助和软弱的氛围，抛弃它们，在附近的庄园里建立一个示范的农场和真正的共同体。只可惜，这剂精神的解药缺乏其最为普通的条件：执行计划的资金。演说结束的时候，我们听到了脚步声，随后，一只移动的手把一捆钞票放在了尸体脚边，不久，是更多的手和更多的钞票，这些从销售中得来的让所有人密谋反对所有人的钱，很快就被装进伊里米亚斯自己的口袋。

无疑，一个骗子。献出了所有的钱并在动身前砸毁所有家具的农民，只发现一幢被遗弃的建筑，而伊里米亚斯过来向他们解释，由于当局的敌意，他们不得不推迟伟大的共产主义计划的实现，并且，他们暂时要通过全面的分散来让自己销声匿迹。但这不只是一场古老的骗局。伊里米亚斯的演说汇集了所有的论证、意象和情感触发，

把对世上一切灾难的解释，以及为了告别一切灾难而有待建构的现实，打造成共产主义。小说家满足于给出一种对演说的嘲讽或总结，并把他的篇章构造为一系列的镜头和反拍镜头，标志了演说的场面调度及其对愈发热情之听众的影响。但电影制作者采取了相反的路径，回避了一切的反拍镜头，唯一聚焦于伊里米亚斯的面孔，把他的演说变成一部狂热编造的幻想曲，并把这部幻想曲托付给其作曲人，米哈伊·维吉（Mihály Vig）的迷人嗓音。这个骗子也是一位梦想家。他身兼灵魂的医师，治愈他们肉体和心灵的屈服，即屈服于雾和泥的法则，屈服于同伴之间为了金钱和女人而做出的小小背叛，屈服于个体和集体的放纵狂欢。他允诺恢复他们自身的“荣耀和尊严”。

这两个词不仅指出了一场骗局所动用的错觉，它们还表达了一种信念，正是这种信念把生命赋予了贝拉·塔尔的整个作品：最平凡的存在者肯定其尊严的能力。贝拉·塔尔不是一个为悲观主义的故事塑造精致的段落镜头的“形式主义”的

电影制作者。形式，在贝拉·塔尔的电影里，从来只是空间—时间的调度，在这样的调度中，雨和苦难的法则，与反抗这一法则并肯定“荣耀和尊严”的微弱但坚不可摧的能力之间的张力，开始运作起来——这是与电影摄影的德性相一致的伦理的德性：开动身体的德性，改变环境对身体施加之影响的德性，把身体发射到打断循环运动的轨道上去的德性。在这方面，电影制作者是伊里米亚斯的同谋，他强调了伊里米亚斯的开明先知的角色——在视觉上赋予他一种由乏味的桑丘·潘沙陪伴左右的堂·吉诃德的魅力，在他谴责小群体之懦弱的时刻，给予一种最大化的力度，或把关于永恒的沉思增添到他为他们写下的充满诅咒的报告上。新生活的巨大骗局也是一种驱力，它把沿着一条直线行进的新的方向，授予了众人的身体。它把他们带向一个不再围绕着自身的疲惫塑造起来的空间。它让他们有所直面：不再是灰色调，而是黑夜，不再是雨水污泥，而是空虚，不再是重复，而是未知。



"谜一样的目光，耳环和卷发背后，似乎聚集着一切未被说出的梦想。"

农民抵达被遗弃的庄园时令人惊叹的镜头证明了这点：首先是一道微光对建筑物的缓慢探索，光的后面出现了一个人影——笨拙的克伦纳太太，她的目光默默地探索着破损的墙面。接着，伴随着一阵古怪的、放大了的音乐（其狂乱的曲调让人立刻想起古老的村庄小风琴和现代的合成乐器），一个缓慢的全景镜头，从共同体的每一位成员的脸上依次扫过：没有身体的脸，从黑夜中独自浮现，每一张脸都凝视着一个无形的点，传达的不是他们的感受，而是直面出乎意料之物的纯粹效果——惊讶，欣喜，困惑，或只是完全把握场所和情境的无能为力。然后，摄影机抓住了眼神的一次交换，接着，它极其缓慢地围绕着斯米德太太的脸转动，在她丰满的、为共同体的男人所垂涎的乳房（曾随手风琴的旋律而颤动），还有谜一样的目光，耳环和卷发背后，似乎聚集着一切未被说出的梦想。之后，空房间的地板上平躺的身体似乎被推拉镜头所传送，镜头缓慢地接近破损的栏杆上停落的猫头鹰，而外边的黑暗中，

动物的叫声在远远地回荡。

摄影机的这一运动也是叙事的运动，它把抛弃了一切的农民一路引到废弃的驻地，在那里，伊里米亚斯驱散了他们，而他们感谢他的善行。某种意义上，让电影制作者描述的故事终结了的正是这样的驱散，这种从内到外的运动的拖延，而不是最终回到酒鬼医生的房间里，发现故事开篇的神秘的钟声，只是庇护所拉响的一次逃离警报。或许，人的生活不过是一个傻子讲述的关于喧哗和骚动的故事。但这个真相对电影来说毫无价值。电影仅仅通过打开声音和声音、愤怒和愤怒、痴傻和痴傻之间的裂隙而活着。在小餐馆里讲述一个无人倾听的故事并通过不断重复相同的句子来做总结的醉汉是傻的，向着死亡行进的年轻女孩是傻的，用惊讶的目光探索他们空荡荡的天堂及其破损的墙面的农民是傻的。手风琴的声音让酒精所支配的身体愚蠢地转圈，为人们无形乐器的音符向未知之物的一跃伴奏。渗透并腐化一切的雨发出了声音，冒雨前行者身上淋着的雨

也发出了声音。愤怒既在一个封闭场所的阴谋和打斗中穷尽，愤怒也把一个人引向外部并将这些封闭场所的家具砸成碎片。

电影的固有使命是建构一个运动，为这些情感的生产和流通提供依据，并根据两个根本的感官体制——重复和向着未知之物的一跃——来调整情感。向着未知之物的一跃可以不引向任何地方，可以引向纯粹的毁灭或疯狂。但正是在这样的裂隙里，电影构造了自身的强度并把这些强度转化为一份关于世态的证词或叙述，逃离千篇一律和万事皆空的凄凉记录。对我们的世界大谈特谈的不再是幻觉的丧失，而是事物的“幻灭”秩序的正常失序和毁灭或疯狂的极端之间的亲密关系。这样的亲密关系就存在于《鲸鱼马戏团》的核心。

谈起《鲸鱼马戏团》，贝拉·塔尔往往把它呈现为一部精美的浪漫童话。这样的表达意在让观众惊讶，他们会看到故事的两位主角，“傻子”詹诺斯和博学的音乐家艾斯特尔，在后者妻子的婚

姻和政治诡计，以及一群暴民的赤裸裸的暴力（他们被马戏团“王子”的言语所发动，冲去袭击一家医院，破坏那里的设备并殴打病人）中，遭到碾压。任何人只要想起詹诺斯的最后形象（他变成了一个可怜的人，呆呆地坐在一家精神病院的床头），都会认为，如果电影中有什么童话，那么，它们都是邪恶的童话，哪怕行动的开展围绕着一头巨鲸的吸引，我们也离匹诺曹很远。那么，我们要从“童话”这个表述下听出些什么？

首先，或许是贝拉·塔尔的理想主义的一种错位。贝拉·塔尔不断地重复道，他没有讲述寓言，这部电影里的一切和其他所有电影一样都是无情的物质的。无论如何，人物和行动的状态明显趋于从社会的道德故事转向幻想的虚构。电影源自克劳斯瑙霍尔凯的《反抗的忧郁》（*La Mélancolie de la résistance*）。但电影只保留了部分的章节，而随着这样的节选，叙事的语调也发生了改变。小说以詹诺斯母亲的古怪形象开始了一段完全滑稽的评论，接着就成了她和诡计多端的艾斯

特尔夫人之间的争吵。基于这些带有厌女色彩的“贤妻良母的故事”，叙事的元素显现了：艾斯特尔夫人和她丈夫之间的冲突，小镇的混乱，以及装着迷人的鲸鱼和王子的长卡车的令人不安的到来。电影，就自身而言，从一个在贝拉·塔尔的视觉世界中发挥重要作用的日常项目燃烧的火炉开始——接着扩展画面，以展示火炉所温暖的不祥的餐馆。影片中，关于餐馆，贝拉·塔尔电影里同样标志性的事物，只有一个段落。但这一次，它没把自己借给一群醉酒的傻子跳舞。它再现了星体的运动，这场表演是由酒馆的常客和在这里扮演傻子的人物邮递员詹诺斯组织的。詹诺斯浓厚的头发遮住了他的整个前额，他梦幻的大眼睛陷在浓浓的眉毛弧下，而下巴突出。随后，在他眼前，卡车及其装着传说中怪物的长长的拖车，向我们显现，并根据电影制作者如此钟爱的画面四分法，划分了街道的空间：卡车的灰色阴影，它的前灯所照的明亮街面，拖车的黑色体块，还有后方空间的暗淡影子。我们随他进入了忧郁的



"他梦幻的大眼睛陷在浓浓的眉毛弧下。"

艾斯特尔的住所，后者致力于找到那些被维克迈斯特创立的西方和声体系所摧毁的纯粹声音和自然和声。在他的房间里，心怀怨恨的艾斯特尔夫人以及她的行李（这是顺利回归婚姻之家的欲望象征），以及她要团结诚实市民并重建小镇秩序的伟大抱负，都在我们眼前展现。我们随他潜入并慢慢探索怪物的巢穴——但在小说里，詹诺斯是被密集而好奇的人群推进去的。

克劳斯瑙霍尔凯的小说采取了一种复调的形式，其中的情境在多个人物的视角下连续呈现。电影舍弃了平凡人物的小欺小骗，也抛弃了这些多元的视角。这肯定了贝拉·塔尔的原则：电影中的情境要被完整地给出，不经任何主观过滤。但在这里，他得出了一个看似有悖情境和故事之对立的结果。在一个“浪漫”的模式里，电影明显围绕着一个单一的人物发展：“傻子”詹诺斯，他带着他狂野的目光、紧身夹克和手提包，在小镇的大街上闲逛。贝拉·塔尔甚至说，只有找到一个能够饰演詹诺斯的演员，电影才可以开拍：

那个演员事实上是一个摇滚乐手，和电影的其他两个主角一样，他具有鲜明的非匈牙利人的特征，在此不会和贝拉·塔尔委以次要角色的一般演员混淆起来。

所以，“童话”的结构似乎废除了情境的特权，以聚焦于一个人物的冒险。但它赋予这些冒险一个十分特别的性质，把特权还给了电影：詹诺斯的冒险首先是幻象。詹诺斯本质上是一个感官的表面。但这个感官的表面不是《诅咒》或《撒旦的探戈》里近乎冷漠的人物提供的那种表面。渗入他们身体和灵魂的风、雨、寒冷或污泥似乎没有支配詹诺斯。影响他的是纯粹的幻象——街上的黑影，广场上聚集在火盆周围的暴民，怪物的身体——随后是声音：关于暴乱的口号，我们只听见他头脑里回响并让其目光炯炯有神的词语。享有特权的人物是一个全视者。他以最大的强度观看他人漫不经心地吸收的东西。他很快就被麻痹他人的东西所驱动，虽然他没有因此遵循把知觉转化为行动之动机的经典图式。傻

子只把他看到的事物转化为一样东西：一个不同的感官世界。和他一起停留在鲸鱼呆滞的眼睛前，观众会想起对梅尔维尔（Melville）、对恶的一整个象征的指涉。但詹诺斯自己从中只看见奇迹，它证实了能够创造这样一个不可思议之生物的神的权力。他把怪物融入宇宙的秩序，这个秩序就是其凝视的网格，是他在住所墙上挂着的星空图中看到的东西，并在他的脑海中夜夜重现为一场芭蕾舞。伊斯泰克只能等待天使，而天使不过是她从我们的视线中消失后，由旁白说出的词语。詹诺斯则用餐馆里奇怪地走来走去的个体，瞬间建构了一个不同的感官世界，一个和谐的世界。（关键是，在詹诺斯的表演中，太阳的角色是由《撒旦的探戈》里古怪的斯米德扮演的，斯米德是酒馆里的呆子，他的妻子被抛到那些随手风琴声跳舞的人怀里——而手风琴师的扮演者在这里被詹诺斯委以地球的角色。）

“浪漫童话”的结构也是如此：一个平凡的地方——一个有着其日常事务和谣言的地方小

镇——发生了某件非凡的事情：一个奇怪的事件，一个来自别处的生物。这件非凡的事情把共同体分成两个不平等的部分：那些因为在一切新奇之物中看到恶魔而感到恐惧的人，还有那些——通常只是一个——度量陌异和恐怖之物的人。或许，鲸鱼不是一个比喻。但它无论如何是两个秩序之间的划分之代理。它从环境惰性和社会阴谋的世界里分出了一个根本不同的维度。贝拉·塔尔愿称之为存在论的或宇宙论的维度。或许，我们可以更加简单地，称之为神话学的维度。它在各个情形下重新洗牌，用痴傻和阴谋之牌取代了情境和故事之牌。我们已从情境之惰性和故事之诡计的张力走向了两种感官秩序的纯粹对立。那么，它绝不是把真实和幻觉对立起来的问题。问题是把一个幻想的元素嵌入真实的中心，把它切成两段。这就是婚姻和社会阴谋的真实，一切超出这种阴谋的东西的真实，一切不服从其逻辑的东西的真实。在《撒旦的探戈》里，则是一个人为了有“荣耀和尊严”地活着而必须追随的阴影的真

实。这样的真实仍然允许一种双重的游戏，把同一个角色打造为梦想家和向警方告密的人。艾斯特尔和詹诺斯，《鲸鱼马戏团》里的两个梦想家——或两个傻子——缺乏妥协的可能性：在试图度量过度之物的过程中，他们把社会秩序留给了操纵者。艾斯特尔对鲸鱼不感兴趣，但他试图恢复纯粹的声音——如同这么多遥远的星辰——并根据亚里士多塞诺斯（Aristoxène）的古老学说来为自己的钢琴调音（解谐）。詹诺斯则看到了在其和谐中包含怪物的宇宙秩序，并把这个秩序的光引入了其幻觉的凝视。把天真者和博学者结合起来的温柔姿势就像古代哲学家如此熟知的“星辰之友谊”的表达。他们的相随相伴构成了一个只有他们自己才感觉得到的秩序。

与这个秩序相对的，是社会阴谋的秩序，是操纵者的秩序，在他们看来，鲸鱼，乱哄哄的暴民，以及宇宙本身，只能在两个相关的问题之基础上得到觉察和判断：这不是令人不安吗？同样：一个人如何从这样的不安中获利？辩证法已为人

所知，而艾斯特尔夫人如实地运用了它：无序对秩序而言是有用的，只要它创造了一种要求更多秩序的恐惧。因为暴民已在广场上围着鲸鱼聚集起来，这伙暴民据说是神秘的王子——马戏团里另一个吸引人的东西，但我们没有看到——的信徒。谣言为这伙暴民带来了各种混乱，但它的危险首先是因为它没有理由地存在，并且除了等待就没有什么可做。从一个没有承诺——甚至没有一个骗人的承诺——的秩序，一个仅仅用存在的干瘪事实来为自己辩护的秩序中，能指望得到什么新奇的东西？重复的秩序甚至再也不允许骗局和新生活之间出现裂隙。自此，一个要反抗它的人能够做的一切，就是没有理由、没有目的地摧毁它。正是为了纯粹的毁灭，不可见的“王子”召集了一群暴民——对这群暴民而言，这样的毁灭就是用来逃避重复的仅剩的权力。

所以，游戏由三方参与：暴民，一对“傻子”，还有阴谋家的圈子。这是一场败者为王的游戏。那些见证非凡之物和恐怖之事的人在银幕上获得

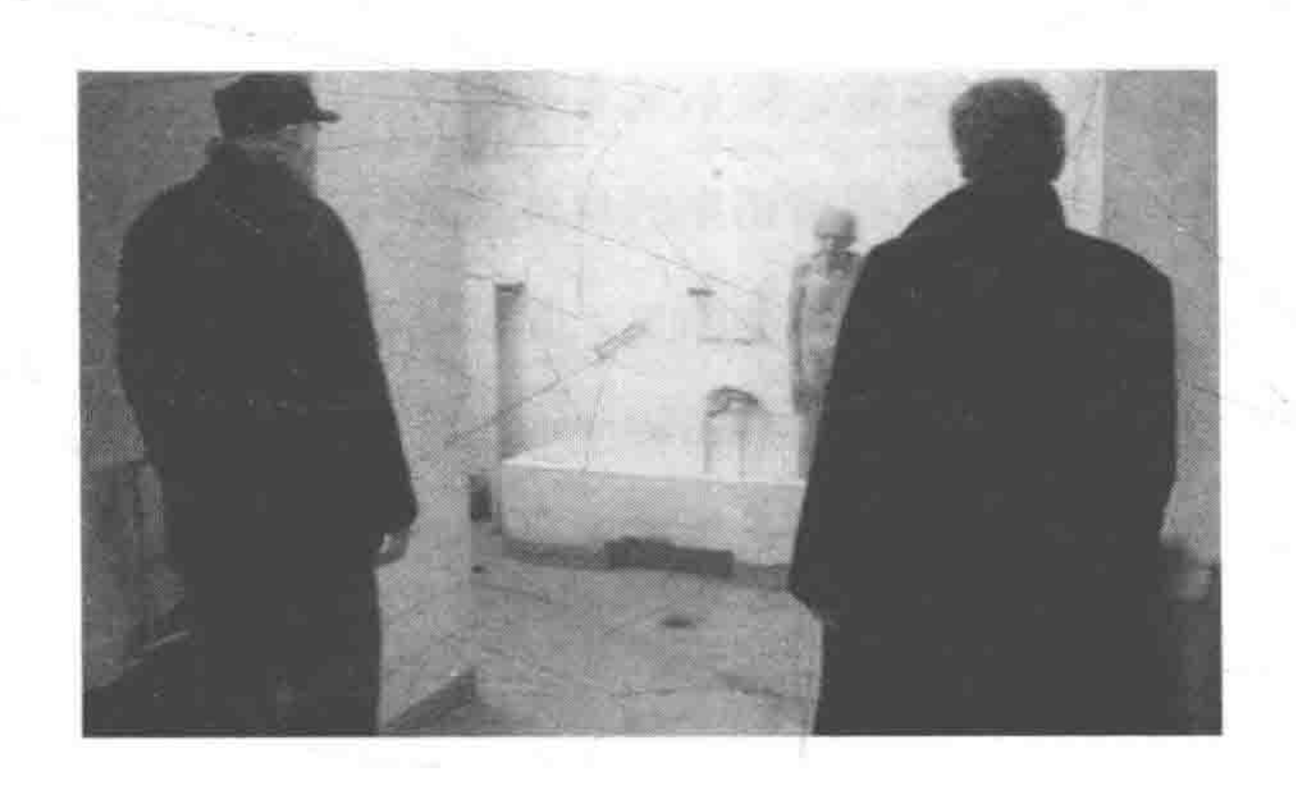
了权力，但代价是沦为被碾压的人物。那些处心积虑地算计发动暴民之利弊的人丧失了在银幕上登场的能力。小说展现了艾斯特尔夫人的圈子在策略上的犹豫。而电影在事态变得严峻的时刻，摆脱了艾斯特尔夫人，把她送回房间，那里，她在她的情人，一个喝醉了的警长怀中，随《拉德茨基进行曲》翩翩起舞。《进行曲》在接下来的段落中获得了真正的发挥机会：与其逐渐增强的声音相伴的，是疯狂的铙钹声，嚎叫声，还有导演似乎本可以留在小说里的两个角色手中的指挥棒——那是两个恶童，警长的孩子，詹诺斯要负责哄他们上床睡觉。叙事情节和政治情节的展开由艾斯特尔夫人控制。但视觉的情节和声音的情节逃避了她。约翰 · 斯特劳斯的圆舞曲对她而言不过是塘鹅的舞蹈。在两个无赖的“诠释”下，圆舞曲再次成为了一首军队进行曲，而他们的姿势又把除夕夜音乐会的甜蜜终曲变成了末日启示的号角。正是通过他们的狂欢，电影的行动发生了——如今，电影的行动把詹诺斯派向广场，派

向卡车，他在那里看了鲸鱼最后一眼，并听到不可见的王子说出毁灭的口号，他被派向他所跑过的街道，而召唤暴乱的声音正在回荡。

导演既详细地描述了暴乱（它在小说中占据极少的空间），又让暴乱显得不太真实。当跟随詹诺斯的摄影机在一个标准的“浪漫”夜景面前停下的时候，暴乱开始了：两幢被照亮的别致的白色建筑从黑暗中浮出，它们的房顶倾斜，紧闭的百叶窗被两道对称的树影穿过；建筑后面传来爆炸的声响和火光，如果我们不知道烟火的真正起因，我们会以为那是一场狂欢节——不久，我们将看到暴乱的参与者。但这群暴乱的乌合之众是我们从未见过的：没有口号，没有愤怒的叫喊，他们脸上也没有仇恨的表情，要不是他们统一的、有节奏的脚步和他们手中被闪烁的灯光照亮的棍棒，我们还以为他们正从高峰期的地铁里出来。和伊斯泰克一样，他们似乎正在执行一个向前径直走入黑夜的纯粹决心。但行军的终点很快出现了：一扇刺穿黑暗的矩形之门，而贝拉·塔尔的

摄影机和他的人物一样同时欢喜地穿了进去——通常，摄影机会朝人物出现的相反的方向后退。但这一刻，节奏随光线变化：医院走廊的耀眼白光似乎把此时前冲的人吸了进去，他们四处打砸，破坏设备，把病人从床上拖下并殴打。但在这里，它也是一个纯粹姿态的问题：当胳膊工作的时候，留在阴影里的面孔没有露出仇恨的表情，既不对那些被袭击者感到愤怒，也没有从这一使命中得到快乐。

两个暴徒的面孔最终对我们显现的时刻，也是运动停止的时刻，这里再一次和光的对照有关：一条被拉开的浴帘揭示了一面瓷墙，墙前耀眼的白光下站着一个消瘦的、赤裸的老人，他突出的肋骨就像一具木乃伊的绷带。这个老人是一个太过脆弱、无法靠近的受害者：一个来自彼岸的人物，让人想起画中那些灵薄狱的住客或墓中的拉撒路形象，一个再也不可能对之施恶，或不可能进一步施恶的存在者。在这一刻，两个暴徒把面孔转向了我们——同时，弦乐乐器开始演奏



"墙前耀眼的白光下站着一个消瘦的、赤裸的老人。"

一段长长的哀歌，随后又有一架钢琴伴奏，它们的和谐让人想起詹诺斯的星体之舞——他们走到出口，身后跟着其他的人，然后，我们在安有格栅的窗户背后看见他们排成一列的影子——这让我们想起沟口健二电影中透过窗纱或隔板看到的与伟大形象相伴的一排排影子。暴乱会是：一个向前的运动，一个渐强的声音，一个缓慢的后撤运动，其中，乌合之众沉默地分解为个体，既没有听得见的叫喊，也没有被表达的激情。纯粹物质的毁灭——某种意义上，纯粹的电影摄影的毁灭——除了让追求秩序的政党趁机把事物控制在自己手里外，就没有任何政治—虚构的结果了。但纯粹的电影摄影不能被归结为一套无缘由的运动构成的编舞。一连串的姿势也是某一种感官世界的建构。作为应许之毁灭的浓缩，暴徒把毁灭的恐怖和无意义带回到我们面前。但医院的劫难摧毁了詹诺斯的感官世界，那个让怪物置身于一个和谐的宇宙秩序（这个秩序是酒馆里最腼腆的常客也能够再现的）的世界。当暴徒默默地离去

时，摄影机的一个反向运动为我们揭示了詹诺斯的脸。一切已从视线中消失，但我们知道他看见了。小说详细地展现了随后侵入詹诺斯心中的天真泯灭的感受。摄影机无法进行这样的反思。但它可以让故事的虚构 / 觉知的结局和一个感官世界的毁灭相一致。詹诺斯被判参与暴乱，只能在收容所里躲避军事部署。但最重要的是，詹诺斯的感官世界，那个囊括了过度之物的和谐宇宙，再也没有了位置。

暴乱无法完成其毁灭一切的使命。无论如何，它毁灭了一样东西：那就是在一个人的心里，在一个人的眼中，拥有幻象的可能性，拥有一个和谐的秩序，而非纯粹的政治秩序的可能性。因此，傻，只能成为疯癫。《鲸鱼马戏团》的结局把我们带回到医院，在那里，詹诺斯——穿着白衫一语不发，一动不动，他的目光已经熄灭——坐着直面我们，他赤裸的双腿就挂在医院病床的边上。如今包围詹诺斯的世界，就是《异乡人》的开头，安德拉斯和护士所摒弃的世界。但他身旁是过来



"詹诺斯穿着白衫一语不发，一动不动。"

送每日餐饭并安慰他的艾斯特尔——裹着黑色大衣的艾斯特尔被赶出了他的房子，同时，他恢复了惯常的脾气。角色被颠倒了，纵然没有和谐的宇宙，星辰的友谊长留。这或许就是贝拉·塔尔向我们肯定他的电影是希望之信使的时候想要说的东西。它们不说希望。它们就是这个希望。



五、封闭之环，敞开

从《诅咒》到《鲸鱼马戏团》，贝拉·塔尔建构了一个连贯的体系，开动了一种真正构成了福楼拜所谓“风格”的形式程序：一种“绝对的观看方式”，一幅世界的视景，成为一个自主的感官世界的创造。没有主题，小说家说。没有故事，电影制作者说。故事已在《旧约》里讲尽。那是关于期待的故事，但期待被揭示为谎言。我们等待那个不会到来的人，但在他不会到来的地方，各式各样的假救世主全来了。在他们中间到来的人不会被他们认出。伊里米亚斯和詹诺斯足以概括这样的取舍。故事是关于骗子和受骗者的故事，因为故事本身就是谎话。它们让我们相信，我们

所等待的东西已经逝去。共产主义的承诺只是这个更加古老的谎言的一个变体。这就是为什么，相信世界会变得合理没有意义，如果我们喋喋不休地谴责最后的骗子们的罪行，并可笑地坚持我们从此生活在一个没有幻觉的世界里。之后的时间既不是理性得以恢复的时间，也不是灾难如期而至的时间。它是一切故事之后的时间，是一个人对某种可感的材质直接感兴趣的时间，在那种材质里，故事切断了规划的终点和完成的终点之间的捷径。在这样的时间里，我们并不精心打造美丽的句子或镜头来弥补一切等待的空洞。在这样的时间里，我们对等待本身发生兴趣。

在诺曼底或匈牙利平原的一个小镇上，透过一扇窗的玻璃片，世界开始缓慢地固定于一道目光印刻于一张面孔，重重地压向一个人的身姿，塑造他的动作，并生产肉体的所谓灵魂的那个部分：两种期待之间的一道隐秘的裂口——对相同者、对重复之惯习的期待，和对未知者、对另一条生活道路的期待。在窗户的另一边，是肉体和

灵魂所共存的封闭场所，在那里，这些从习得的行为和顽固的梦想中塑造出来的单子，围绕着既阻挡无聊又肯定无聊的玻璃杯，围绕着欢快地述说一切都结束了的歌声，围绕着悲伤得令人发狂的手风琴曲调，围绕着承诺黄金国并让其谎言显露于承诺本身的词语，而彼此相遇、漠视，相互聚集或反对。这的确既没有开端，也没有终点，只有让世界渗透进来的窗，只有让人物进进出出的门，只有让他们聚集的桌子，只有把他们分开的隔板，只有让他们相互窥视的玻璃片，只有照亮他们的霓虹灯，只有映照他们的镜子，只有挥舞光线的火炉……一个连续体：在其中心，物质世界的事件转化为情感，被装入沉默的面孔，或在词语中循环。

正是文学自身首先发明了这样的一个场所，因为它发明了自身，因为它发现，随着句子和章节的时间，要做的事情远不是反复地歌唱个体借以实现其目的的步骤：找到一笔财富，征服一个女人，杀死一个敌手，获得一种权力。在它的命

运里，有可能描绘一些构成了其生命之材质的东西：空间如何在其中变成时间，事物如何变成可感的情绪，思想如何变成惰性或行动。在这样的使命里，文学具有一种双重的优势。一方面，它不必让自己梳理出来的东西服从凝视的检验，另一方面，它可以克服凝视的障碍，告诉我们窗后的人物如何接受一个透过窗户进来的东西，并且这个东西如何影响了他的生活。它可以写出这样的句子："人生的辛酸统统盛在她的盘子里"（福楼拜，《包法利夫人》，第一部，第九章），其中，读者由于没有被迫去看盘子而体味到更多的辛酸。但电影里有盘子而没有辛酸。世界透过窗子的那一刻，是必须选择的时刻：要么用一张正在注视的面孔构成的反拍镜头来停止世界的运动，并且，此时的面孔必须做出一个传达其感受的表情，要么继续世界的运动，把那个正在注视的人变成一个纯粹的黑影，他遮暗了世界，而不是反射了世界。没有什么意识把世界可见地浓缩于其中。电影制作者在那里的目的不是让自己成为一个组织

可见物及其意义的中心。对贝拉·塔尔来说，唯一的选择是从模糊了镜头的黑影身旁经过，是在探索了住所的墙壁和物品后把它留下，是等着突袭它，在那一刻，人物正要起身，离开房子，把自己变成街上一个顶风冒雨的守望者，门后的一个揖客，框台背后或酒馆桌上的一个听众，在那一刻，他的词语随着一台时钟的滴答，台球的声响，手风琴的曲调，在空间中回荡。

没有故事，也就是说：没有感知的中心，只有一个由两种期待模式结合而成的巨大连续体，构成它的是一些相比于正常的重复运动显得微不足道的修正。电影制作者的使命是建构一定数量的场景，它们允许连续体的纹理被人察觉，并把两种期待之间的游戏带向一种最大化的强度。段落镜头是这一建构的基本单元，因为它尊重连续体的本质，活生生之绵延的本质，在那里期待或聚或散，把存在者带到一起或对立起来。如果没有一个中心，那么，要接近情境的真相和情境中生活之人的真相，就只能依靠这样的运动，它从

一个地方不断地走向另一个在那里有所等待的人。换言之，要找到正确的节奏，让构成一个场所之布景的所有元素形成一个圆，并赋予它们令人窒息的力量或梦幻的虚拟性：空荡荡的房间或不时打断它的圆柱和隔板，破损的墙面或光亮的玻璃杯，无情的霓虹灯或炉子里舞蹈的火焰，打湿窗户的雨或镜子的亮光。贝拉·塔尔坚持：如果蒙太奇作为一种不寻常的手法在他的电影中占有如此微小的意义，那是因为它在段落的中心发生，而段落绝不停止其自身内部的变化：在一个单独的镜头中，摄影机从一个火炉或风扇的特写转向了把酒馆当作一个剧场的复杂互动；它从一只手升向面孔，然后离开面孔以扩大画面，或探索其他的面孔；它先穿过黑暗的区域，再照亮另一不同平面上的其他身体。由此，摄影机在运动和静止之间确立了无限的细微变奏：推拉镜头缓慢地接近一张面孔，或者，它一开始就不知不觉地悬停在运动中。

段落可以在自身的连续性当中吸收场外的和

反拍的镜头。为了从一个词语的发出者走向其接收者，从一个镜头过渡到另一个镜头没有什么问题。词语的接收者必须在词语被传达的那一刻获得在场。但这样的在场可以是他的背影，甚至只是他拿在手中的玻璃杯。至于说话者，他可以直视着我们，但绝大多数的时候，我们看到的是他的侧影或背影，甚至当他的词语呈现出来的时候，我们往往根本看不见他。但画外音或场外的在场几乎不能被准确地谈论。声音在那里，游离于它所属的身体，却在段落的运动和氛围的密度中获得了在场。（这也是为什么，贝拉·塔尔是少数几个能够利用配音［见《鲸鱼马戏团》和《来自伦敦的男人》］而不破坏影片之可感肌理的电影制作者。）如果声音属于说话者和倾听者，这只是因为它们属于一个囊括了连续体的所有视觉或听觉元素的整体布景。声音不依附于一个面具，而是依附于一个情境。在段落的连续体中，每一个元素既相互依赖又彼此独立，它们各自被赋予了一种把情境内在化的平等权力，也就是，把种种期待

结合起来的权力。这是贝拉·塔尔的电影所固有的平等意识。

这样的意识源于一种平等的关注，即关注每一个元素，关注每一个元素如何进入连续体的一个微观世界之构成，并且，后者本身在强度上等同于其他所有的微观世界。正是这样的平等允许电影接受文学向它提出的挑战。电影无法逾越可见物的边界来向我们展示那个反射了世界的单子在思考什么。我们不知道是什么样的内在图像推动着摄影机所围绕的人物之目光和紧密之嘴唇。但我们进入了某种更加本质的东西，进入了渗透着事物并影响它们的那一绵延，重复的苦难，另一种生活的意义，以及为了追求这另一种生活的梦想，为了承受这个梦想的欺骗，而假定的尊严。这里存留着电影制作者的伦理意图和段落镜头（它跟随雨水的轨迹进入灵魂，并获得了灵魂用来反对雨水的种种力量）的迷人光辉之间的完全的适切性。

这样的适切性也是激进的现实主义和卓越的

人为主义之间的适切性。我们想起了《居巢》的题词:“这是一个真实的故事。它没有对影片中的人发生，但它可以发生。”它告诉我们，这个故事就像那些与剧中角色完全类似的人每天所经历的戏剧一样。角色由非职业的演员扮演，他们不生活在这样的情境里，但他们知道其他与此类似的情境，而即兴的对话也尽可能地忠实于日常的对谈。但参演了《撒旦的探戈》的人物不大可能把自己的全部积蓄交给一个鼓吹想象的共同体的江湖骗子，而《鲸鱼马戏团》里的德国演员也不太可能对一个匈牙利乡村小镇的日常生活有那么多的经验。他们在那里，首先是作为一部讲述信念影响生命的寓言故事的主角。但信念只通过情境来影响生命。而情境本身总是真实的。它们从物质生存的构架，从惰性、期待和信念的持续中，被切除了。它们让真实的身体反抗某个场所的权力。贝拉·塔尔电影的建构总是从一种找寻开始，即找寻一个适合开展期望之游戏的场所。这个场所是电影的首要特征。为了让电影显得完美，《诅

咒》的导演走访了社会主义匈牙利的这么多无人管理的工业区，然后决定从几个不同的地点中选取其城市布景所汇集的元素。出于同样的原因，筹备《来自伦敦的男人》时，他走访了诸多欧洲港口，最终选择了最不大可能的一个，巴斯蒂亚，并清空了那里所有的游船，把它征用为连接英法的一个轮渡码头。《都灵之马》首先围绕着一个角色建构起来，那是山顶上一棵光秃秃的树，而在山的对面贝拉·塔尔特意造了一幢房子，用来接纳其他的角色。

既不是搭建起来的摄影棚，也不是对一个适宜的外景拍摄地的纯粹占据。场所既是完全真实的，也是完全建构的：匈牙利乡村的单调平原，或地中海港口的高大街面和笔直街道，带来了滋养一个情境所需的自然氛围和人文现实的全部重量，同时还有把参与该情境的各个身体联系起来的一整套运动的虚拟性。演员的表演落入了这同一种“现实主义”的辖域。他们既不是传统的演员，也不是在屏幕上经历自身之故事的个体。不

论他们是职业演员（就像詹诺斯·德尔茨，《秋天年鉴》里的年轻人，后成了《都灵之马》中的老人），还是业余爱好者（就像艾丽卡·伯克，《撒旦的探戈》里的伊斯泰克，后成了老车夫的女儿），都不重要。他们首先是“人格”，贝拉·塔尔说。他们不得不成为角色，而不是扮演角色。我们自己绝不能被这个描述的表面的平庸所蒙蔽。他们的任务不是把自己等同于虚构的角色。他们说的话里没有什么现实主义，这些话不时打断了情境，而无意传达人物的特性。但为了让其存在的隐秘真理显现出来，也没有必要像布列松一样采取一种“中性”的语调。他们的话已经与他们的身体分离，这些话就是浓雾、重复和期待的散发。它们完全绕着场所旋转，在其空气中散播，或者，它们影响场所中的其他身体，并唤起新的运动。现实主义就在于如何居住于情境。不论业余还是职业，对演员而言，关键是他们接受情境并创造回应的能力，这样的能力不是在戏剧艺术的课上形成的，而是源于他们的生活经验，或在

别处锻造的艺术实践。拉斯·鲁道夫，使《鲸鱼马戏团》成为可能（因为他扮演了詹诺斯）的德国摇滚乐手，运用的就是这样的能力；还有在《来自伦敦的男人》中扮演马洛因的戏剧导演米罗斯拉夫·克罗博特；或吉拉·鲍尔，把一段大屠杀的记忆置于布达佩斯的雕刻家，还有贝拉·塔尔多部影片的首席布景设计师，他扮演了《诅咒》中狡猾的酒店老板，《鲸鱼马戏团》里粗暴的酒店老板，以及《来自伦敦的男人》中忧郁的酒店老板。

可以肯定，一个特殊的例子来自作曲家米哈伊·维吉，由于其创作的萦绕于耳的旋律预示了影片段落的可感肌理和节奏，他被誉为贝拉·塔尔电影的共同作者。他扮演伊里米亚斯如同一个来自别处的人，如同内心音乐的演奏，把他在《旷野旅程》（*Voyage sur la plaine hongroise*）中赋予裴多菲诗句的同样梦幻的音调，赋予了骗子的谎言：因为梦和谎，一如醉和爱，从相同的音乐里升起；它们属于同一个根本的期望之形态。这种情感的一致性也来自那些把其性格从一部影片搬

到了另一部影片的演员们，有时是在前景里，有时是作为临时的次要角色：在《撒旦的探戈》中全篇扮演男性欲望之忧郁客体的女演员，艾娃·阿尔梅斯·阿尔贝特，在《来自伦敦的男人》的餐厅里悄然扮演了相同的角色，在那里，她的狐皮吸引了曾扮演小伊斯泰克（她紧贴着窗户隔板，在那后面，是随手风琴声跳舞的大人们）的女演员的目光。在《诅咒》和《鲸鱼马戏团》中的老板经营的同一家餐馆里，阿尔弗雷德·加拉伊走上同样普通的岗位，并投身于同样临时的滑稽表演，就像在《撒旦的探戈》的酒馆里那样。同一位演员，米哈伊·科莫斯，扮演了灾难之预告者的角色：在《鲸鱼马戏团》里是“王子”之口译和同谋的双重形象，在《都灵之马》里则是启示的先知。而艾丽卡·伯克在老奥尔斯多尔夫女儿的持续姿态中，或在马洛因女儿的放纵欲望中，保持着一段关于小傻子的深入骨髓的记忆。

在一个典型的普通场所，对同一的期待和对改变的希望可以彼此协调起来，而呈现出来的诱

惑和被人宣告的灾难把形式赋予了个体在其中出于尊严而行动的情境——这就是贝拉 · 塔尔的电影从中必须创造出有意义之变奏的程式。《来自伦敦的男人》例证了这一程式的一种可能：把它移植入一场来自别处的阴谋。而《都灵之马》例证了相反的情形：把程式还原为最小的元素，这是一部让之后的任何拍摄都没有意义的电影。西默农的小说为贝拉 · 塔尔提供了一个典型的诱惑情形：值夜班的工人马洛因从信号塔的高处目睹了一只从船上抛下的箱子的走私过程，然后是两个同谋之间的打斗，以及箱子的被抛、落水。把箱子捞上来后，他陷入了一个装置的齿轮，使得自己无论如何都会成为杀害小偷的凶手。对这个故事，贝拉 · 塔尔本质上保留了一个情境：一个在玻璃塔中工作了二十五年的孤独者的情境，他每晚的工作就是看着旅客从渡口上岸并推动控制杆放下火车的铁轨：对这个被例行的公事所塑造，被工作所孤立，被境况所羞辱的人而言，透过窗户传来的景观提供的是改变的纯粹诱惑。

贝拉·塔尔同样把人物小心翼翼地从西默农的主角周围由渔夫、商人和酒吧常客构成的别具一格的小世界里隔离出来。他把展开行动的酒馆和旅店浓缩为一个单独的酒馆—旅店—餐厅，并在那里安置了他的手风琴、台球桌，还有他戏班子（通常由酒鬼和爱开玩笑的人组成）的一些成员。他把故事还原为一些本质的关系和形象：家庭休息室（在那里，母亲和女儿一起构成了一个对马洛因而言羞耻的境况）；小偷布朗（他化身为马洛因窗下的街灯光圈中的一个影子，化身为一艘借来寻找失去的箱子的小艇上的神秘人物，化身为要用免罚来换回箱子的英国巡视员的沉默听众，化身为马洛因小屋里的无形住客，在那里，对他的谋杀不仅从影像中，甚至从声音中，被删除了）；最后是劝诱者，巡视员莫里森（小说中警方的全部工作和偷盗的受害者一家的主动权都浓缩到了这一个形象上：这个秩序的化身知道如何把全部的混乱转化为自己的优势，并利用了《撒旦的探戈》里服务于警长的老年伊里米亚斯的

修辞和艾斯特尔夫人的诡计）。在这个限定了的世界里，电影制作者把马洛因还原为几个基本的态度：盯着诱惑的客体，或盯着各式各样的威胁；在火炉上烘干纸币的双手一丝不苟地工作；同酒店店主照常喝酒下棋；在家里或肉店里（他到肉店里带走自己的女儿海莉艾特，因为他不忍心看女儿屈膝拖地）对着羞辱突然发出愤怒的咆哮；在时装店里对贫穷发起挑战：他向海莉艾特表明，他可以给她买一件狐皮，并把她变成一个能够自豪地照镜子的人——这种对“胜者”世界的可笑参与，不过是海莉艾特之前的化身伊斯泰克力图用手臂下的一只死猫来实现的东西。

箱子所引发的不安的循环，在马洛因沮丧地、气喘吁吁地离开小屋的时候，达到了高潮：不被希望的谋杀发生了，而我们只看见门的横条，只听见波浪的声响。之后，箱子在餐厅的房间里重新出现（莫里斯正在那里精心安排寻找死尸的荒谬计划），似乎把马洛因拖入了它的后续影响。离开小屋的时候，马洛因已经放弃了同命运的抗争，

正如暴徒转身离开了那个过于卑屈的受害者。西默农的人物随后进了赎罪的监狱。但贝拉·塔尔的人物没有得到这样的机会。莫里斯所化身的倒错秩序满足于发现金钱这对他而言唯一重要的东西，并把犹大的钱袋，一个装着几张印有女王肖像的纸币的信封，给了马洛因。从西默农那里借用的故事像克劳斯瑙霍尔凯的小说一样结束了：一次对起点的回归。但贝拉·塔尔的电影以不同的方式收尾：一个细微的推拉镜头向着布朗寡妇的坚毅面孔缓缓地上升了仅仅几公分。后者之前在莫里斯提出交易期间不曾松开她的双唇，她沉默的顽固就如同她身旁旋转的四个手风琴音符（西—哆—瑞—咪），如今，我们既没有看到莫里斯的背影用安慰的话照顾她，也没有看到他把白色的信封放到她的包中。电影随她的最后形象渐渐转入了白色，她在整部影片里只说了两个词，那是对一杯咖啡的拒绝：“不，谢谢。”得以维护的尊严的纯粹象征，其代价是拒绝一切的交易，拒绝故事的逻辑，因为那总是交易和谎言的逻辑。



"一个细微的推拉镜头向着布朗寡妇的坚毅面孔缓缓地上升了仅仅几公分。"

《来自伦敦的男人》就这样表明，贝拉·塔尔的体系如何将自身移植入不可计数的故事虚构，而详细地叙述了被暂时打断的重复，或服从诱惑做出的承诺。《都灵之马》采取了相反的路径：不再把情境移植入任何的故事；而是根据最基本的图式，把情境和故事等同起来：一群被化约为最小倍数的人物生命中的连续几天——两个个体——其本身就代表了这个数目所能提供的最大倍数——两种性别和两个世代——还有两种典型的图形线：男人的直线，他有着憔悴的外观，尖锐的灰白胡子，以及修长的身体，身体的僵硬通过贴在身旁不动的右臂得到了强调；女儿的弧线，她的脸几乎不断地被房子里覆盖它的长长的平直头发和外面大风中挥舞的披肩遮住。一个不被任何承诺打断的世俗时间，面对着其唯一的可能：再也不能够重复的风险。不再有交织着期望并提供交易的酒馆。只有大风刮过的村子里一间破损的房子。不再有幻觉、交易或谎言：只有一个关于幸存的简单问题，在明天继续用手吃一顿由一

只煮好的土豆构成的餐饭的唯一可能性。这样的事态取决于第三个角色：马。

自《诅咒》以来，动物作为人借以体验自身之界限的形象，栖居于贝拉·塔尔的世界：从水坑里汲饮，在片末和克莱尔对吼的狗；《撒旦的探戈》里被共同体变卖的牛，逃离屠宰场的马，被伊斯泰克残害的猫；《鲸鱼马戏团》里可怖的鲸鱼；一直到海莉艾特的脖子上缠着的狐皮。在这里，没有一口供狗汲饮的水坑，没有一只可喂以牛奶，好对自己如法炮制的猫，没有过路的马戏团，只有一位宣布一切高贵的事物都消失了的预言家，还有一群被井水吸引的吉普赛人。除此之外，就只有马了，它浓缩了多个角色：它是干活的工具，是老奥尔斯多尔夫及其女儿的幸存手段。它也是被鞭打的马，是尼采发疯前夕在都灵的街道上拥抱的受虐待的动物。但它也是残疾马夫及其女儿生存的象征，如同尼采的骆驼，它是用来承载一切可能之重负的存在者。围绕着戏剧的这三个角色的关系，有三个时间得到了明确的表达。

首先是把马赶向一种死亡的衰败的时间，这种死亡和布朗的死亡一样，隐藏在木板的后面，虽然我们曾缓缓地跟随过它的临近——在马儿疲惫的头上，在女儿的姿势里——直到庄严的最后三重奏响起，父亲摘下马的笼头，随后，女儿在C小调的萦绕不去的踏板声中，关上了坚固的大门。我们还看见这个时间，随干枯的水井和再也不想被点亮的灯，在房子里的两个住客面前不可阻挡地前进。

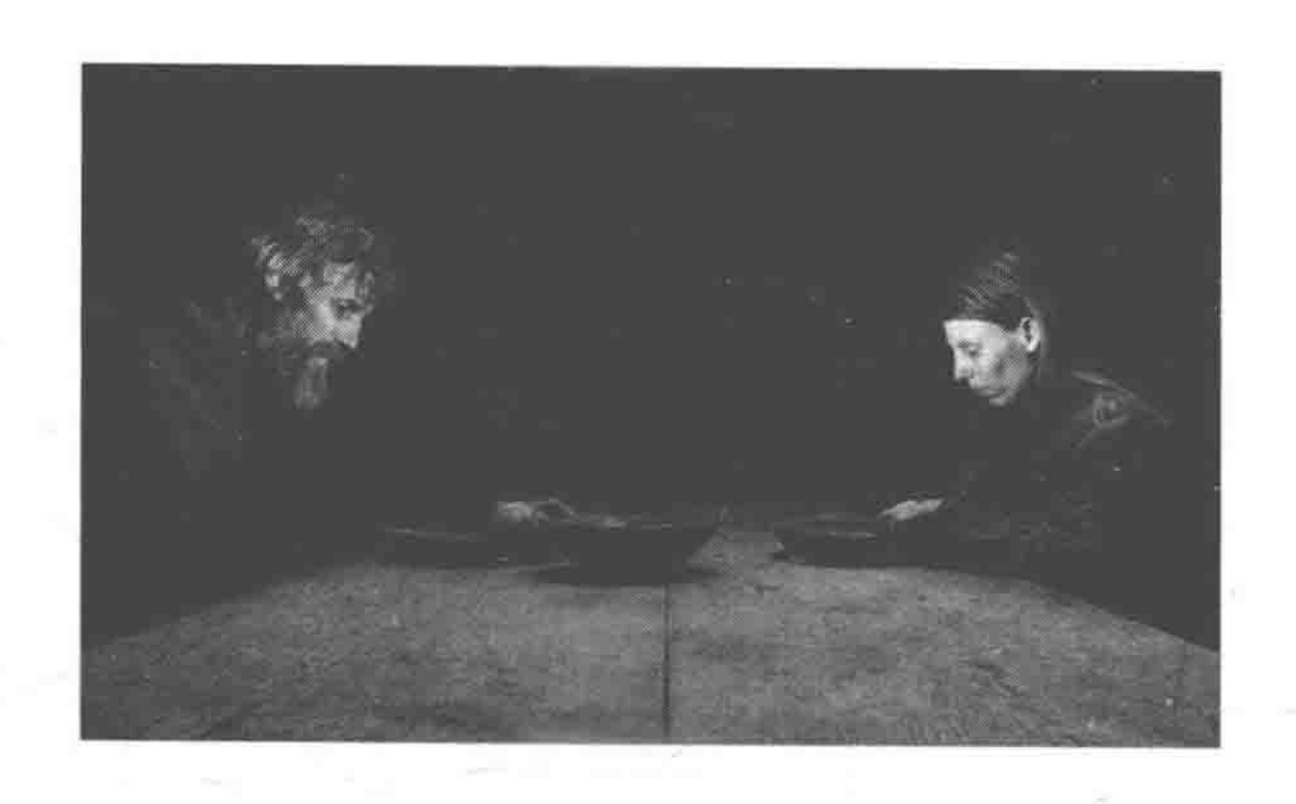
第二个时间是被人尝试的改变的时间：早晨，父亲和女儿把他们的所有家当装到一辆小推车上，小推车只能让女儿推，因为父亲是残疾的，而马已筋疲力尽——这个图像会让诞生于社会主义匈牙利的艺术家想起《母亲的勇气》（*Mère Courage*）里海伦·魏格尔推马车的经典影像。这个段落给了我们《撒旦的探戈》的一个视觉总结：我们看到——镜头仿佛被定位在父亲和女儿时常安坐的脚凳旁的那扇窗户背后——这队人马，远远地，如同一个幽灵的影子，慢慢地在刺穿地平线的那



"小推车只能让女儿来推。"

棵树后面消失，然后，从一个模糊的点上再次出现，并走下山顶，回到房子里。第三个时间是重复的时间，是窗户背后漫长守望的时间：从那里可以看见远方光秃秃的树被随风狂舞的枯叶扫过。回归之后，摄影机的缓慢运动穿过风、雾和窗栏，接近窗面，在那后头我们察觉到女儿被长发框定了的椭圆形的脸。接下来的早晨，在沉默地告别了马儿后，首先出现了模糊的玻璃片，而摄影机的向后运动会向我们揭示风、残叶和地平线上的树，接着是老人的背部，和他的思想一样不可穿越。

这是因为重复本身被一分为二，就像女儿用手指着慢慢地大声念出的吉普赛人的反圣经："清晨会变成黑夜。黑夜会结束……"清晨似乎的确在简短的第六天陷入了黑夜：光缓缓地揭示出桌子，而父亲和女儿坐在他们的土豆前。"我们必须吃"，父亲说，但他的手在盘子边上停下，同时，女儿依旧一动不动，沉默不言，她后拉的头发露出一张蜡白的脸。不久，两张从黑暗里隐隐浮现



"父亲和女儿坐在他们的土豆前。"

的面孔，再次融入黑暗。但他们静止的身体和茫然的面孔所预示的结局不是最终的灾难。结局不如说是这些存在者所面临的审判的时间，他们此刻虽然一动不动，但他们冷漠而耐心的姿态已经不断地描绘出拒绝的图像，也就是拒绝陷入整部影片所呈现的狂风和凄凉的唯一命运。在黑夜里被抹除了的听天由命的身体，也打上了他们每天清晨坚定地让自己为到来的一天做好准备的姿态之记忆。在降临于人物之最终沉默的黑夜里，电影制作者的愤怒依旧完好，让他愤怒的是那些贬损人和马之生命的人，那些就像尼采式的先知在第二天说的，让他们触及的一切都遭受贬低的"胜利者"，他们把一切变成了占有的对象，他们让一切的改变失去了可能，因为改变总已经发生，因为他们挪用了包括梦想和不朽的一切。

最后一部电影，贝拉·塔尔说。我们不要因此把它理解为一部有关时间之终结的电影，它描述的不是一个除此之外就没有任何希望的未来的当下。它毋宁是一部让人再也不可能倒退到它之

前的影片：它把电影的图式从被打断的重复引向了其基础的元素，从一个人反抗其命运的斗争引向了其最终的结局；同时，它让其他的每一部影片只是另一部影片，只是同一个图式向另一个不同故事的移植。拍摄他最后的电影并不必然开创一个让电影拍摄不再可能的时间。之后的时间不如说是这样的时间，其中，一个人知道，每一部新的电影提出的是相同的问题：为什么要拍摄另一部影片，来讲述一个原则上总是相同的故事？我们会说，这是因为对这个不变的故事所规定的情境的探索，和每一个个体用来让自己支撑情境的那种持续性，一样漫无止境。最后的早晨仍是之前的早晨，最后的电影仍只是另一部电影。封闭的圆环总是敞开。

人文科学译丛

汪民安　张云鹏　主编

[加* 者为已出]

马奈的绘画*

[法]米歇尔·洛奇

齐泽克的笑话*

[斯]斯拉沃热·齐泽克

大象无形*

[法]朱利安

界限哲学*

[美]德鲁西拉·康奈尔

反讽之锋芒*

反讽的理论与政见

[加]琳达·哈琴

政治与文学*

[英]雷蒙德·威廉斯

幼年与历史*

经验的毁灭

[意]吉奥乔·阿甘本

无目的的手段*

[意] 吉奥乔·阿甘本

虚拟的寓言*

[加] 布来恩·马苏米

时间的旅行*

[美] 伊丽莎白·格罗兹

灵长类视觉*

现代科学世界中的性别、种族和自然

[美] 唐娜·哈拉维

类人猿、赛博格和女人*

自然的重塑

[美] 唐娜·哈拉维

他者女人的窥镜*

[法] 露西·伊利格瑞

脆弱不安的生命 *

哀悼与暴力的力量

[美] 朱迪斯·巴特勒

战争的框架 *

[法] 朱迪斯·巴特勒

宽忍的灰色黎明 *

法国哲学家论电影

[法] 米歇尔·福柯 等

福柯 / 布朗肖*

[法] 米歇尔·福柯 [法] 莫里斯·布朗肖

作为生产者的作者*

[德] 瓦尔特·本雅明

理想主义之后的伦理学*

[美] 周蕾

狱中札记*

[意] 安东尼奥·葛兰西

柏拉图的理想国*

[法] 阿兰·巴迪欧

当前时代的色情*

[法] 阿兰·巴迪欧

论争*

关于当代政治与哲学的对话

[法] 阿兰·巴迪欧 [法] 让-克洛德·米尔纳

哈耶克文选 *

[英] 弗里德里希·冯·哈耶克

现代性的终结*

［意］基阿尼·瓦蒂莫

后人类*

［意］罗西·布拉伊多蒂

自然的政治*

［法］布鲁诺·拉图尔

尼采与哲学*

［法］吉尔·德勒兹

火的精神分析*

［法］加斯东·巴什拉

水与梦*

论物质的想象

［法］加斯东·巴什拉

神话与意义*

［法］克洛德·列维－施特劳斯

安提戈涅的诉求*

生与死之间的亲缘关系

［美］朱迪斯·巴特勒

马拉美*

塞壬的政治

［法］雅克·朗西埃

形而上学和科学外世界的虚构*

［法］甘丹·梅亚苏

贝拉·塔尔：之后的时间*

［法］雅克·朗西埃

噪音*

［法］贾克·阿达利

密码

［法］让·鲍德里亚

默化

［法］朱利安

内战

［意］吉奥乔·阿甘本

游牧主体

［意］罗西·布拉伊多蒂

德勒兹概念

哲学、殖民与政治

［澳］保罗·帕顿

德勒兹与政治

［澳］保罗·帕顿

文化与唯物主义

[英]雷蒙德·威廉斯

岔路

犹太性与犹太复国主义批判

[美]朱迪斯·巴特勒

与尼采对话

[意]基阿尼·瓦蒂莫

瓦格纳五讲

[法]阿兰·巴迪欧

非美学小手册

[法]阿兰·巴迪欧

戏剧狂想曲

[法]阿兰·巴迪欧

法国哲学的冒险

[法]阿兰·巴迪欧

拉康的反哲学

[法]阿兰·巴迪欧

意义的逻辑

[法]吉尔·德勒兹

德意志人

［德］瓦尔特·本雅明

意大利激进思想

［美］迈克尔·哈特 编

工具－存在

［美］格拉汉姆·哈曼

有限性之后

［法］甘丹·梅亚苏

尼采与邪性循环

［法］皮埃尔·克罗索夫斯基

论尼采

［法］乔治·巴塔耶

消失的美学

［法］保罗·维利里奥

生命政治

［意］罗伯托·埃斯波西多

人与物

［意］罗伯托·埃斯波西多

福柯：他的思想，他的人

［法］保罗·维尼

从《秋天年鉴》（1984）到《都灵之马》（2011），匈牙利导演贝拉·塔尔的影片记录了社会希望的破灭。通过回顾匈牙利著名导演贝拉·塔尔迄今拍摄的所有重要影片，法国哲学家雅克·朗西埃探讨了这位欧洲电影大师作品中的时间概念。“之后的时间”不是那些不再相信任何东西的人的忧郁而均质的时间。“之后的时间”意味着人们对历史及其成败的关注比不上他们对塑造这一切的可感材质的兴趣。“之后的时间”是纯粹的物质事件的时间，凭此，信念会得到和维持它的生命一样长久的度量。



上架建议：哲学 电影

ISBN 978-7-5649-2823-0

9 787564 928230

定价：35.00元